

ഭരതനാട്യം

[Malayalam]

BHARATHANATYAM

By

Srimathi T. Balasaraswathi
Dr. V. Raghavan

Translated by

Chanamthara Madhavan Nair

First Impression December 1959

Printed at S. T. Reddiar & Sons, Quilon
Copies 5000

Publishers :-
S. T. Reddiar & Sons, Quilon
Rs. 2 : 25

ഭരതനാട്യം

ശ്രീമതി ടി. ബാലസരസ്വതി
ഡാക്ടർ വി. രാഘവൻ

വിവർത്തനം:

ചാണാന്തറ മാധവൻനായർ

പ്രസാധകന്മാർ
എസ്. ററി. റെഡ്യാർ & സൺസ്.
കൊല്ലം.
വില ക. 2. 25.

Published under the auspices of the
SOUTHERN LANGUAGES BOOK TRUST

ആമുഖം

വായനക്കാൎക്ക് ഉത്തമഗ്രന്ഥങ്ങളിലുള്ള അഭിരുചിയെപ്പററി ദക്ഷിണഭാഷാഗ്രന്ഥമണ്ഡലത്തിന്റെ പ്രഥമ ഗ്രന്ഥപരമ്പരയുടെ പ്രസാധനത്തിൽനിന്നു് നേടിയ പരിചയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ രണ്ടാമതൊരുകൂട്ടം പുസ്തകങ്ങൾ ദ്രാവിഡഭാഷകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണു്. വളരെ ശ്രദ്ധയോടുകൂടിയാണു് ഈ പുസ്തകങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളതു്. വിവിധവിഷയങ്ങളെ പുരസ്കരിച്ചുള്ള പുസ്തകങ്ങൾ ട്രസ്ററു് തിരഞ്ഞെടുക്കുക എന്നതു് സ്വാഭാവികം മാത്രമാണല്ലൊ. ഭാരതീയനേതാക്കന്മാരെപ്പററി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഒരു വിഭാഗവും പദ്ധതിയിലുണ്ടു്. നാടിന്റെ മഹത്വത്തിനും നാട്ടുകാരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുംവേണ്ടി വിലയേറിയ സേവനംചെയ്ത ഈ മഹാന്മാരെപ്പററി ഭാവിതലമുറകൾ അറിഞ്ഞിരിക്കുകയെന്നതു് യുക്തംമാത്രമാണു്.

തത്വജ്ഞാനം, മതം, ശാസ്ത്രം. ക്ലാസ്സിക്കുകൾ, ധനതത്വശാസ്ത്രം മുതലായവയെല്ലാം ഈ പരിപാടിയിൽ സ്ഥാനം കൊടുത്തിട്ടുണ്ടു്. ദൃശ്യകലകൾ, ശില്പശാസ്ത്രം, പുരാണവസ്തുഗവേഷണം, അനശ്വരകലാസൃഷ്ടികളായ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ക്ഷേത്രങ്ങൾ മുതലായവയും പ്രതിപാദ്യവിഷയങ്ങളിലുൾപ്പെടുന്നു. ഭിന്നരുചികളായ വായനക്കാൎക്കു വേണ്ട വൈവിദ്ധ്യം ഈ പദ്ധതിയിലുണ്ടെന്നും, അതു് അനേകരെ പുസ്തക പാരായണത്തിലേയ്ക്കാകർഷിക്കുമെന്നും എനിക്കുറപ്പുണ്ടു്.

ദക്ഷിണേന്ത്യൻഭാഷകൾ തമ്മിലുള്ള സാഹിത്യ കൈമാററമാണു് ഈ പരിപാടിയുടെ ഒരു സവിശേഷത. ഇതിന്റെ പുരോഗതിയോടുകൂടി ഉത്തമസാഹിത്യത്തിൽ താല്പൎയ്യമുള്ളവരുടെ എണ്ണം വളരെ വൎദ്ധിക്കുന്നതാണു്. ദക്ഷിണഭാഷാഗ്രന്ഥമണ്ഡലത്തിനു് അതിന്റെ ഉൽകൃഷ്ട ലക്ഷ്യങ്ങൾ അചിരേണ നിറവേററാൻ കഴിയുമെന്നു ഞാൻ ആശിക്കുന്നു.

ഡോ: ഏ. എൽ. മുതലിയാർ,
വൈസ് ചാൻസലർ, മദിരാശി സൎവ്വകലാശാല.

മുഖവുര

ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനു വാസ്തവത്തിൽ ഒരു മുഖവുരയുടെ അവശ്യമില്ല. എന്റെ അഭിനന്ദനം സൂചിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി ചിലതു് എഴുതാമെന്നു ഞാൻ സമ്മതിച്ചു.

ദക്ഷിണേന്ത്യയിലുള്ള സാമ്പ്രദായിക നാട്യങ്ങളിലൊന്നായ ഭരതനാട്യം ഈ അടുത്തകാലത്തു തികച്ചും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു കലയാണു്. എങ്കിലും ഇതു കാണുന്ന ജനങ്ങൾ ഇതിന്റെ സ്വഭാവവും ലക്ഷണവും അറിഞ്ഞിട്ടുള്ളവരാണെന്നു തീർത്തു പറഞ്ഞുകൂടാ. ഏതു സമ്പ്രദായത്തിൽപെട്ട നാട്യമാണെങ്കിലും അതു രസിക്കണമെങ്കിൽ കുറെയെല്ലാം അതിനെപ്പററി അറിഞ്ഞിരിക്കണം. ഈ അറിവു് എങ്ങനെയെല്ലാം സമ്പാദിക്കാം? ഒന്നുകിൽ ഈ കല അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നവരിൽനിന്നു നേരിട്ടു് അതിന്റെ ക്രിയാംശം മനസ്സിലാക്കണം; അല്ലെങ്കിൽ തുടരെത്തുടരെ കലാപ്രകടനം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കണം. പക്ഷേ, ഈ രണ്ടു മാർഗ്ഗങ്ങളും എല്ലാവർക്കും ലഭിച്ചെന്നു വരില്ല. അതുകൊണ്ടു് ഏതാദൃശഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പ്രയോജനം അളവററതുതന്നെ.

ഭരതനാട്യം വളരെ പ്രാചീനമാണു്; ദക്ഷിണേന്ത്യാ രാജാക്കന്മാർ, വിശേഷിച്ചും തഞ്ചാവൂർ രാജാക്കന്മാർ അതാതു കാലത്തു് ഈ കലയ്ക്കു നിരന്തരപ്രോത്സാഹനം നൽകിയിട്ടുണ്ടു്. ഇന്നും പൊതുജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ ഈ കല ഉൽകൃഷ്ടതയും മഹത്വവും കലർന്നു വിലസുന്നു എന്ന സത്യം മറക്കാവുന്നതല്ല. പരേതനായ പന്തന

ല്ലൂർ മീനാക്ഷീസുന്ദരംപിള്ള, ഈ ഗ്രന്ഥരചന ചെയ്തവരിൽ ഒരാളുടെ ഗുരുഭൂതനായ പരേതനായ കന്ദപ്പാ തുടങ്ങി പല അഭിജ്ഞന്മാരായ നാട്യാചാര്യന്മാരുടെ പരമ്പര ഭരതനാട്യത്തിന്റെ സാമ്പ്രദായികമായ സ്വഭാവത്തെ സംരക്ഷിച്ചുവന്നിട്ടുണ്ട്. ഭരതനാട്യത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഏതു ഗ്രന്ഥമായാലും അതു് ഈ പാരമ്പര്യത്തെ അസ്പദമാക്കിയാൽ മാത്രമേ യഥാർത്ഥമായും പ്രയോജനപ്പെടുകയുള്ളു.

ഭാരതീയ നാട്യത്തിന്റെ സാമാന്യ സ്വഭാവം വിവരിക്കുന്ന പല പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും ഇതിനകം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഹസ്തങ്ങൾ, കരണങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പല അംഗചലനങ്ങളും ഒരു നൃത്തത്തിന് അവശ്യം വേണ്ടുന്ന പോഷകാങ്ഗങ്ങളാണ്; അവയെമാത്രം വർണ്ണിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ നൃത്തപ്രകടനങ്ങളിൽ വരുന്ന പ്രത്യേകപരിപാടികളെപ്പററി ഒരറിവും തരികയില്ല. അവയെല്ലാം സാമാന്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്. നൃത്തപ്രയോഗലക്ഷണം വിവരിക്കുന്നു എന്നുള്ളതാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ സവിശേഷത. അടവുകളും തുടർന്നുവരുന്ന നൃത്താഭിനയങ്ങളുടെ അടുക്കുകളുമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. സാമ്പ്രദായികമായി നടത്തപ്പെടുന്ന ഒരു നാട്യപ്രകടനത്തിന്റെ പരിപാടികളായ അലാരിപ്പ്, ജതിസ്വരം, ശബ്ദം, വർണ്ണം, പദം, തില്ലാന എന്നിവയെപ്പററി ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിസ്തരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇക്കാലത്തു ഭരതനാട്യപ്രകടനത്തിന്റെ അവസാനം നടത്തുന്ന 'ജിപ്സിനൃത്ത'ത്തെപ്പററിയും മററും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥം മൗനമവലംബിച്ചതു സമുചിതം

തന്നെ. ഈ കല പഠിച്ചു പ്രയോഗിക്കുന്നതിൽ അങ്ങിങ്ങ് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട പല മുഖ്യ വിഷയങ്ങളെപ്പററി ഗ്രന്ഥരചയിതാക്കൾ നൽകിയിരിക്കുന്ന ഗവേഷണപരങ്ങളായ ആശയങ്ങളും നിർദ്ദേശങ്ങളും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ പ്രയോജനത്തെ പതിന്മടങ്ങ് വർദ്ധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ ദ്വികർത്തൃകത്വത്തിൽ ലീനമായിക്കിടക്കുന്ന ഒരത്ഭുതകാര്യം എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. ഇതെഴുതിയവരിൽ ഒരാൾ നാട്യശാസ്ത്രപാരാവാരപാരംഗതനായ ഒരു സംസ്കൃത പണ്ഡിതൻ; മററൊരാൾ ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ സംഗീതനാട്യാദി കലകളിൽ പ്രാവീണ്യം നേടിയ ഒരു കുടുംബത്തിൽ പിറന്ന്, അഭിനയകലയിൽ അതുല്യ യശസ്സുനേടിയ ഒരു മഹതി. ഇവരിരുവരേയും ചേർത്ത് ഇങ്ങനെ ഭരതനാട്യത്തെപ്പററി ഒരു ഗ്രന്ഥമെഴുതിക്കാൻ മുതിർന്ന ദക്ഷിണഭാഷാ ബുക്ക്ട്രസ്റ്റ് പ്രവർത്തകരെ ഞാൻ മുക്തകണ്ഠം പ്രശംസിക്കുന്നു. ഈ കലയിൽ താൽപര്യമുള്ളവർക്കും, ഭാരതീയ 'സംഗീത'ത്തിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നവർക്കും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥം അനിവാര്യമായ ഒരമൂല്യനിധിയായിരിക്കും.

പി. വി. രാജമന്നാർ

[മദ്രാസ് ഹൈക്കോടതി ചീഫ് ജസ്റ്റിസ്,
സംഗീതനാടക അക്കാദമി പ്രസിഡൻറ്.]

ആമുഖം.

വളരെക്കാലമായി ഭരതനാട്യം ആടിയും ആടിച്ചും, കണ്ടും ആരാഞ്ഞറിഞ്ഞും നേടിയ അറിവും അനുഭവവും ഈ കലയുടെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവവും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഞങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ആടിക്കാണിച്ചും അഭിനയിച്ചുകണ്ടും അറിയേണ്ടുന്ന ഒരു കലയാണിതു്; അതുമല്ല ശാസ്ത്രീയമായ സാങ്കേതികതത്വങ്ങൾ (technicalities) നിറഞ്ഞതുമാണു്. ഇതെങ്ങനെ വാക്കുകൾകൊണ്ടു് വിശദീകരിച്ചു കാണിക്കാനാവും? "പ്രയോഗപ്രധാനം ഹി നാട്യശാസ്ത്രം—കിമത്രവാഗ്വ്യവഹാരേണ?" എന്നു കാളിദാസൻതന്നെ ചോദിച്ചിരിക്കുന്നു. കഴിയുന്നതും നൃത്തത്തെ വിടാതെ, അതിനെ ശരിക്കും മുൻനിർത്തി, അതിൻെറ ഓരോ അംശത്തെപ്പററിയും ആരാഞ്ഞു്, ഇവിടെ എത്രകണ്ടു് ആകാമോ അത്രകണ്ടു് വിസ്തരിച്ചു വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ഈ കലയുടെ ചരിത്രം, ഇതിൻെറ പരിപാടിക്രമം മുതലായവ ഇതിൻെറ സ്വത്വം ഗ്രഹിക്കത്തക്കവണ്ണം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുത്തിട്ടുണ്ടു്. ചരിത്രരൂപത്തിലല്ല ഈ ഗ്രന്ഥം രചിച്ചിരിക്കുന്നതു്; കഴിയുന്നിടത്തോളം സാങ്കേതികമായ ഒരു പ്രബന്ധം (technical treatise) രചിക്കാനാണു് ശ്രമം. ഭരതനാട്യത്തിൻെറ സാങ്കേതികരൂപത്തെ സംബന്ധിച്ചു് ഇങ്ങനെ ആരായുമ്പോൾ ഒരു കുഴപ്പം തുടസ്സത്തിലേ ഏർപ്പെട്ടും. ഈ കലയ്ക്കു ചില സാമ്പ്രദായികഭേദങ്ങളുണ്ടു്; നാട്യാചാര്യന്മാരായ നട്ടുവന്മാർ അതാതു രാഗ–താള–സാഹിത്യങ്ങൾക്കു സമുചിതമായ

നൃത്തരീതികളും, അവയ്ക്കുള്ള ചൊൽക്കെട്ടുകളും അടവു കളും അല്ലാല്ലഭേദഗതികളോടെ സ്വീകരിക്കയാണ പതി വ്. അവയെല്ലാം അസ്സദമായ സാമാന്യാംശങ്ങളെ മാത്രം എളുപ്പത്തിൽ പറയാനൊക്കും. ആ സാമാന്യതത്വ മില്ലെങ്കിൽ ഒരു പരിപാടിയിലോ ഒരു നൃത്തത്തിലോ ഉള്ള ഓരോ അംശവും എങ്ങനെ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു വെന്ന് അറിയാൻ വിഷമമാണ്. ഈ ദുർഘടം തരണം ചെയ്യേണ്ടുന്നതിനെപ്പററി ഞങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്തു. അതി ന് ഒരുമാർഗ്ഗവും കണ്ടുപിടിച്ചു. ആ മാർഗ്ഗമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഭാരതനാട്യത്തെ അതിനാസ്സദമായ നൃത്തങ്ങളും പരിപാടികളും.പരിഗണി ച്ച് രണ്ടു വകുപ്പുകളായി തിരിച്ചു. നൃത്തങ്ങളെക്കൊണ്ടാ ണ് പരിപാടികൾ ഉണ്ടാകുന്നതു്; അതുകൊണ്ട് ആ അടിസ്ഥാനപാഠങ്ങളാണ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടു ള്ളതും. പരിപാടികളിലോരോന്നിലുമുള്ള ഘടകങ്ങൾ എടുത്തു പറഞ്ഞു്, നാട്യക്കച്ചേരികളിൽ കാണുന്ന ഒന്നു രണ്ടു മാതൃകകൾ വിസ്തരിച്ചു കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവ സാമാന്യമായും, ഒരു സമ്പ്രദായമനുസരിച്ചുള്ള അനുക്രമം സവിശേഷമായും പഠനവിഷയമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ആരാ യാലും അയാളുടെ സ്വന്തസമ്പ്രദായത്തെപ്പററിയായിരി ക്കും മിക്കവാറും എഴുതുക. സമ്പ്രദായങ്ങൾക്കുള്ളിൽ വ്യ തിയാനങ്ങൾ അധികമുണ്ടാവില്ല. അല്പം ചിലവ ഉണ്ടെ ങ്കിൽത്തന്നെ ഇവിടെ പറഞ്ഞുവെച്ച അടിസ്ഥാനസത്യ ങ്ങൾ ഏതു സമ്പ്രദായത്തിനും ചേരുന്നവയായിരിക്കും. അല്ലാതുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ രണ്ടുമൂന്നെണ്ണം പ്രത്യേകമെ ടുത്തു പറഞ്ഞിട്ടുമുണ്ട്.

നൃത്തം, അഭിനയം എന്നീ രണ്ടംശങ്ങളാണല്ലോ ഈ കലയിലുള്ളതു്. അവയിൽ നൃത്തത്തെപ്പററി ഗ്രഹി ക്കാനാണ പ്രയാസം. നൃത്തത്തിൻെറ അടിസ്ഥാനമെ

ന്നു്? അതെങ്ങനെ അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുത്താം എന്നീ കാൎയ്യങ്ങൾ അറിയാതെയാണു് മിക്കവാറും പലരും ഈ കല കണ്ടുരസിയ്ക്കുന്നതു്. പാട്ടിന്റെ അർത്ഥത്തിനു് അഭിനയവും. ഓരോ മുദ്രയ്ക്കും അർത്ഥത്തിനുമുള്ള ബന്ധം പൊരുത്തം എന്നിവയും അറിഞ്ഞില്ലെങ്കിൽത്തന്നെ കാണിക്കുന്നതെന്തെന്നു പക്ഷേ മനസ്സിലായേക്കും. അതുകൊണ്ടു് മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസമുള്ള നൃത്തഭാഗങ്ങളാണു ഞങ്ങൾ ഈ പുസ്തകത്തിൽ കൂടുതൽ വിസ്തരിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതു്. അഭിനയത്തെപ്പററി മുദ്രക്കൈയ്യ്, അതിന്റെ ചിത്രം, ഓരോ ചിത്രത്തിന്റെ വിവരണം, അൎത്ഥം എന്നിവ വിവരിച്ചു് വളരെ വിസ്തരിച്ചു പറയാവുന്നതാണു്; അങ്ങനെ ചെയ്താൽ ഈ ഗ്രന്ഥം വളരെ വലുതായിപ്പോകും. ഇനിയും ചില പുസ്തകങ്ങളിലൂടെ ഇവയെല്ലാം വിസ്തരിക്കാമെന്ന നിലയ്ക്കു് അതെല്ലാം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുക്കേണ്ടുന്ന ആവശ്യമില്ലല്ലോ. ഹസ്താഭിനയത്തിനു് ആസ്പദമായിട്ടുള്ളവയും അതു ചെയ്യേണ്ടുന്ന മുറയും ഏതാണ്ടു മനസ്സിലാകുന്നനിലയിൽ ഇവിടെ വിവരിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ലക്ഷണശാസ്ത്രത്തെ അവലംബമാക്കിയാണു് ഞങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ എല്ലാം പരാമൎശിച്ചിരിക്കുന്നതു്; നിലവിലുള്ള ദോഷങ്ങളേയും അതാതിടത്തു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇങ്ങനെ ഒരു വിമൎശനരീതിയിലാണു് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രചന. ഇക്കാലത്തു് ഈ കലയെ ശരിക്കും പോഷിപ്പിക്കേണ്ടതാണെന്നു് ആത്മാൎത്ഥമായി ആശിക്കുന്ന കലാകാരന്മാൎക്കു് ഞങ്ങളുടെ ഈ മാൎഗ്ഗം പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നു് വിശ്വസിക്കുന്നു.

ഇതുപോലുള്ള ഒരു ലക്ഷണഗ്രന്ഥം ഈ ശാഖയിൽ ഈ കലയെസംബന്ധിച്ചു് ഇതുവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല.

ഇതിനു മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശംചെയ്ത ദക്ഷിണഭാഷാഗ്രന്ഥമണ്ഡലത്തിന്റെ അധികാരികളോടുള്ള ഞങ്ങളുടെ കൃതജ്ഞത രേഖപ്പെടുത്തട്ടെ.

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ എല്ലാ അംഗങ്ങളും ജനങ്ങൾക്ക് മനസ്സിലാകത്തക്കവണ്ണം എടുത്തു വിസ്തരിക്കുന്നതിനു ഞങ്ങൾക്കിരുവക്കും അഖിലേന്ത്യാധികൃതന്മാർ അനേകം സന്ദർഭങ്ങൾ നൽകിവരുന്നുണ്ട്. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങൾ ഈ കലയുടെ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ പരിശോധിക്കുന്നതിനുള്ള ഉത്സാഹം ഞങ്ങളിലുണർത്തി. ആ ഉത്സാഹം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രതിഫലിച്ചു കാണുന്നതുകൊണ്ട് അവരോടുള്ള നന്ദിയും ഇപ്പോൾ പ്രകാശിപ്പിക്കട്ടെ.

പ്രസ്തുതഗ്രന്ഥത്തിൽ പറയുന്നതെല്ലാം വെറും പറച്ചിലുകൾ എന്ന നിലയ്ക്കു നില്ക്കാതെ അവയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ നേരേ കാണത്തക്കവണ്ണം പല ചിത്രങ്ങളും ഇതിൽ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഈ ചിത്രങ്ങൾതന്നു സഹായിച്ചിട്ടുള്ളത് പല സുഹൃത്തുക്കളാണ്. അതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടവർ ഒരു ബൽജിയൻ സുഹൃത്തായ വാൾട്ടർസയസ്സ്, ചിത്രകലയിൽ സമർത്ഥരായ ശ്രീമാൻ കൃഷ്ണചന്ദ്രാ, ശ്രീ. ആർ. കാളിദാസൻ, എന്നിവക്കും നന്ദി പറയട്ടെ.

ടി. ബാലസരസ്വതി.
വി. രാഘവൻ.

ചിത്രങ്ങളെപ്പററി.

വരച്ചിട്ടുള്ളവയും ഫോട്ടോ എടുത്തവയും എന്നു രണ്ടുതരം ചിത്രങ്ങളാണിതിലുള്ളത്.

ഫോട്ടോ.

അടിസ്ഥാന പാഠങ്ങൾ, അടവുകൾ തുടങ്ങി അലാരിപ്പുവരെയുള്ള അംഗനിലകൾ എന്നിവ ഈ ഗ്രന്ഥരചയിതാക്കളിൽ ഒരാളുടെ ശിഷ്യയും മററൊരാളുടെ മകളുമായ കുമാരി പ്രിയംവദയുടേതാണ്.

ജതിസ്വരം വർണ്ണം പദം തില്ലാന ഇവയുടെ നൃത്തനിലകളുടേയും ചില ഭാവാഭിനയങ്ങളുടേയും ചിത്രങ്ങൾ ശ്രീമതി ബാലസരസ്വതിയുടേതാണ്.

നൃത്തത്തിലും അഭിനയത്തിലും വരുന്ന കൈമുദ്രകൾ (ഹസ്താഭിനയങ്ങൾ) രേഖാചിത്രങ്ങളായിക്കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. ഇവയിൽ എട്ടെണ്ണം, നൃത്തഹസ്തങ്ങൾ, അഭിനയത്തിൽ വരുന്ന സംയുതം; അസംയുതം എന്നീ ഹസ്തങ്ങൾ എന്നീ മൂന്നു വകുപ്പുകൾ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ഒററയ്ക്കുള്ള അഭിനയത്തിൽ വരുന്ന അസംയുത മുദ്രകളിൽ 30 എണ്ണം രണ്ട് പട്ടികകളിലായും, (ചിത്രങ്ങൾ 47–48) സംയുതഹസ്തങ്ങളിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ഏഴെണ്ണം മൂന്നാമത്തെ പട്ടികയിലും (ചിത്രം 49) കാണാം.

ഇക്കാലത്ത് നടപ്പുള്ള ഭരതനാട്യം മിക്കവാറും നന്ദികേശ്വരന്റെ അഭിനയദർപ്പണത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് കാണുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഹസ്തമുദ്രകളുടെ ചിത്രം അഭിനയദർപ്പണമനുസരിച്ചാണ് നല്കിയിരിക്കുന്നത്. ഇവയിൽ ചിലത് ഭരതന്റെ മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നതുപോലെയാണ്. ഭരതൻ കൊടുത്തിട്ടുള്ള വിവരണങ്ങളിൽനിന്ന് ചില മുദ്രകൾക്ക് നന്ദികേശ്വരൻ അല്പം ചില മാററങ്ങൾ വരുത്തിക്കാണുന്നു. ഏതിലെല്ലാമാണോ ഭരതന്റെ മുദ്രകൾ കൂടുതൽ പൊരുത്തപ്പെട്ടു കണ്ടത് അതിലെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവരണങ്ങളാണ് ഞങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

അഭിനയത്തെപ്പററി വിവരിച്ചിട്ടുള്ള മററു ചില ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഇതിനുമുമ്പ് പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന മുദ്രകളും ഇതിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള മുദ്രകളും തമ്മിൽ ചില വ്യത്യാസങ്ങൾ കണ്ടേക്കാം. ഓരോ മുദ്രയ്ക്കും അതാതിന്റെ സമുചിതഅർത്ഥവും വിനിയോഗവും അസ്പദമാക്കിയാണ് പേരു നല്കിയിരിക്കുന്നത്. അർത്ഥം പേര് ഇവയുടെ യോജിപ്പിനെ അസ്പദമാക്കി, നേരെ, വിലങ്ങനെ, പാർശ്വങ്ങളിൽ, ചാഞ്ഞ് എന്നിങ്ങനെ യുക്തംപോലെയാണ് ചിത്രങ്ങൾ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്.

ചിത്രം.	വിവരണം.	പുറം.
1.	ആരംഭനൃത്തം; കൈകാലുകൾ വയ്ക്കേണ്ട രീതി. ആദ്യ അടവ്	33
2	,,	,,
3	,, പതാകം	,,



ഉള്ളടക്കം

		പുറം
അദ്ധ്യായം	1. ചരിത്രം, മാഹാത്മ്യം, അഭ്യാസം	19
,,	2. അടിസ്ഥാനപാഠങ്ങൾ, അടവുകൾ	32
,,	3. നൃത്തസമ്പ്രദായം, സദസ്സിൽ പ്രകടനം, പരിപാടികൾ	59
,,	4. അലാരിപ്പ്	65
,,	5. ജതിസ്വരം	72
,,	6. ശബ്ദം, അഭിനയം	84
,,	7. വർണ്ണം	104
,,	8. പദം, രസം, അഭിനയം	119
,,	9. തില്ലാന	143
,,	10. ഉപസംഹാരം	158

1. ചരിത്രം, മാഹാത്മ്യം; അഭ്യാസം

ഇന്നു നാം സാധാരണ 'ഭരതനാട്യം' എന്നു പറയുന്നതിന് ഈ അടുത്തകാലംവരെ 'സദിര്' എന്നും 'നാട്ച്' എന്നും പേരുകളുണ്ടായിരുന്നു. അതിനു മുൻപുള്ള കാലങ്ങളിൽ, 'ആടല്' 'കൂത്ത്' എന്നിങ്ങനേയും, സാധാരണ വ്യവഹാരത്തിൽ 'ദാസിയാട്ടം' എന്നും, പാട്ടുകച്ചേരികളിൽ 'ചിന്നമേളം' എന്നും പല മട്ടിലുള്ള പേരുകൾ ഇതിനുണ്ടായിരുന്നു. ശാസ്ത്രീയമായി ഇതിനെ 'ഭരതം' എന്നും 'നാട്യം' എന്നുമാണു വിളിച്ചിരുന്നത്. കുറേ ആണ്ടുകൾക്കുമുൻപ്, ഏതാണ്ട് മങ്ങി മറഞ്ഞുപോയ നിലയിൽക്കിടന്നിരുന്ന ഈ കലയെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണസമാരംഭത്തിന്റെ ഫലമായി, പുനരുജ്ജീവനം നല്കി മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുവരാൻവേണ്ടി കലാഭിജ്ഞന്മാർ പല ശ്രമങ്ങളും നടത്തി; ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ —വിശേഷിച്ചും തമിഴ്നാട്ടിൽ—നിലവിലിരുന്ന ഈ

നൃത്തം ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രസമ്പ്രദായം അസ്പദമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ളതാണെന്ന സവിശേഷത എടുത്തു കാണിക്കാനും, ഇങ്ങനെ ഇതിന്റെ പ്രാക്തനബന്ധത്തെ കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് ഇതിൽ നവ്യകൗതുകം ഉണ്ടാക്കാനും വേണ്ടി ഇതിനെ 'ഭരതനാട്യം' എന്നു് അക്കാലത്തു വ്യവഹരിക്കാൻ തുടങ്ങി. 'ഭരതം' 'നാട്യം' എന്നീ പേരുകൾ പണ്ടേതന്നെ വെവ്വേറെ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നതിനാൽ രണ്ടുംകൂടി ചേർത്തുണ്ടാക്കിയ ഈ പേരു പുതിയതുമല്ല.

ഭരതന്റെ മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ വെവ്വേറെ പരാമർശിച്ചിട്ടുള്ളതും, ശൃംഗാരം വിഷയമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ളതും ആയ പത്തുപന്ത്രണ്ടു ഭാവസുന്ദരങ്ങളായ സാഹിത്യഖണ്ഡങ്ങൾ കൊണ്ടു് ഒരേ നടിതന്നെ ഒന്നിനുപിമ്പേ ഒന്നായി അടിക്കാണിക്കാനുള്ള (ഏകഹാര്യം) ഒരു നാട്യവിശേഷത്തെ ലാസ്യമെന്നപേരിൽ, വിസ്തരിച്ചു് രണ്ടേടത്തു വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ആ ലാസ്യമാർഗ്ഗത്തിൽ വന്നതുതന്നെയാണു്, ഇന്നു നാം ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ പുലർത്തിവരുന്നതും ശൃംഗാരഭാവങ്ങൾ കലർന്ന പ്രബന്ധങ്ങളെ ഒരേ ഒരു നടിതന്നെ അടിക്കാണിക്കുന്നതും ആയ സദിർ, ഭരതനാട്യം എന്നെല്ലാം പറയുന്ന നൃത്തം. സാഹിത്യവും ചരിത്രവും നൽകുന്ന തെളിവുകൾ അസ്പദമാക്കി നോക്കുമ്പോൾ, ഈ നൃത്തം നമ്മുടെ നാട്ടിൽ വളരെക്കാലം മുൻപുമുതൽ നടപ്പുള്ളതായിരുന്നെന്നും, നാട്ടിൽ ഓരോദേശത്തും ജീവിതസമ്പ്രദായത്തിലും ദേവാരാധനത്തിലും രാജാക്കന്മാരുടെ ഇടയിലും നാട്ടാരുടെ നടുക്കും ഇതെത്രകണ്ടു് അവിച്ഛിന്നവും വ്യാപകവും ആയിരുന്നുവെന്നും നമുക്കു നല്ലപോലെ മനസ്സിലാകും. സിന്ധുനദീതടസംസ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ചു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഖനനവസ്തുക്കളിൽ നാട്യമാടുന്ന ഒരു മങ്കയുടെ രൂപവും ഉൾപ്പെടുന്നു; ഋഗ്വേദത്തിൽ ഉഷസ്സിനെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതു മനോഹരമായി വസ്ത്രാഭരണ

ങ്ങളണിഞ്ഞ് സ്വാകാരം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരു നർത്തകിയോട് ഉപമിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഇളങ്കോവിന്റെ മാധവിയും കാളിദാസന്റെ മാളവികയും നടത്തിയ നർത്തനവും ഇതുതന്നെ. കോവിലുകളിൽ സേവചെയ്തിരുന്ന പെൺമണികളും, കൊട്ടാരങ്ങളിലുള്ള നർത്തകികളും, രാജകുമാരികളും എന്നുവേണ്ട പലരും ഈ ലാസ്യവിശേഷം അഭ്യസിക്കുക പതിവായിരുന്നു. ഇതു പഠിപ്പിക്കുന്ന ആചാര്യന്മാരും, മററു പണ്ഡിതന്മാരും, ലേഖകന്മാരും ഇതിന്റെ ശാസ്ത്രത്തേയും ബോധനസമ്പ്രദായത്തേയും അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുത്ത അപഗ്രഥനം നടത്തി നമുക്കു നല്കിയിട്ടുണ്ട്. പണ്ട്, "കൂത്തച്ചാക്ക്യൻ" (കൂത്തുനടത്തുന്ന ചാക്യാർ) എന്നും, 'അരയർ' എന്നും പല്ലവകാലത്തു 'ഭാഗവതർ' എന്നും അറിയപ്പെട്ടുവരുന്ന ആണുങ്ങളും ഈ ആട്ടം പഠിച്ചിരുന്നു. എങ്കിലും പെണ്ണുങ്ങളുടെ നർത്തനത്തിനാണ് കൂടുതൽ പ്രോത്സാഹനം ലഭിച്ചിരുന്നത്. പ്രാചീന ശിലാശാസനങ്ങൾ നോക്കിയാലറിയാം ഈ കലയ്ക്കു മുൻകാലത്തു എത്രകണ്ടു ബഹുമതി ലഭിച്ചിരുന്നുവെന്ന്. ഇതിൽ നൈപുണ്യം നേടിയിരുന്ന വനിതകളെ 'തലൈക്കോലികൾ' എന്നാണ് ശിലാശാസനങ്ങളിൽ പ്രകീർത്തിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശിലാശാസനങ്ങൾ നൽകുന്ന ചരിത്രത്തിനും പുറമെ തഞ്ചാവൂർ, ചിദംബരം തുടങ്ങിയ ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ ഗോപുരങ്ങളിലും വേറെ പലയിടങ്ങളിലും ഉള്ള ശിലാപ്രതിമകളും ഈ നൃത്തത്തിന്റെ നിലപാടുകൾ നമ്മുടെ കൺമുന്നിൽ നന്നായി എടുത്തുകാട്ടുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യയിലെല്ലാടവും ഈ നൃത്തം നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു. സാഹിത്യവും ശിലാശാസനങ്ങളും മാത്രമല്ല, ഉത്തരേന്ത്യയിൽ അങ്ങങ്ങായി ചിലയിടത്തു ഗോവസ്ഥയിൽ കാണപ്പെടുന്ന പല ലക്ഷ്യങ്ങളും ഇതിനു സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. ഇക്കാലത്ത് ഉണ്ടായിട്ടുള്ള ഒരു നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഫലമായി ഈ നാട്യകല വീണ്ടും ഭാരതമൊട്ടാകെ പര

ക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്, മാത്രമല്ല മറുനാട്ടുകളിലും ഈ കലയ്ക്കു ധാരാളം പ്രോത്സാഹനം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്; ഈ കല അഭ്യസിക്കാനുള്ള ഉത്സാഹവും അവിടങ്ങളിൽ വദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഖണ്ഡം ഖണ്ഡമായി പ്രബന്ധവിശേഷങ്ങളെടുത്തു നൃത്തരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചാലും, ഒരേ നടിതന്നെ ഒരു കഥ മുഴുവനും അഭിനയിച്ചാലും, പലർചേർന്നു വേഷം കെട്ടി നാടകരൂപത്തിൽ നടിച്ചാലും, അങ്ങനെ ഏതുവിധത്തിലുള്ള അഭിനയമായാലും ശരി, എല്ലാററിനും രാഗവും, ലയവും, നൃത്തവും, ഭാവവും, അഭിനയവും പൊതുവായ അസ്സങ്ങളായിരിക്കും. ഇവയിൽ ഭാവം, രാഗം, താളം എന്നിവ ചേർന്നാണ് ഭരതമെന്ന പദമുണ്ടായതെന്നു പണ്ഡിതന്മാർ പറയുന്നു. പലരും ചേർന്ന് ഒരു കഥ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അതിൽ സ്വാഭാവികതത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ അധികമായിക്കാണും; ഒരാളൊരു കഥ പല പാത്രങ്ങളേയും അവയുടെ ഭാവങ്ങളേയും പ്രകടിപ്പിച്ചു് അഭിനയിക്കുന്നതു് എങ്കിൽ അതിൽ സ്വാഭാവികതത്തിൽനിന്ന് അകന്ന കലാംശങ്ങളായിരിക്കും കൂടുതൽ കാണുക. ലോകസമ്പ്രദായമനുസരിച്ചു നടിക്കുന്ന നാടകത്തിൽ കണ്ണീർപൊഴിക്കുന്നതും മററും നടികൾക്കു വളരെ സ്വാഭാവികമായി അഭിനയിക്കാൻ കഴിയും; പക്ഷേ ഒരു കഥ മുഴുവൻ ഒരുനടിതന്നെ അഭിനയിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ കണ്ണീർപൊഴിക്കുന്ന ഭാഗം കൈമുദ്രകൊണ്ടു് കാട്ടാനേ പററൂ. ഇക്കാരണംകൊണ്ടു് ഭരതനാട്യത്തിൽ കലാംശം മററെല്ലാററിലുമധികം മഹത്വമാളുന്നു. അഭിനയത്തിനും, 'നാട്യധർമ്മി'ക്കും, മനോധർമ്മത്തിനും എത്രമാത്രം അവസരം നൽകാനൊക്കുമോ അത്രമാത്രം ഇതിൽ നല്കിയിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിലും പാട്ടുണ്ട്; എങ്കിലും പാട്ടു കേട്ടുമാത്രം രസിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി കഥയെ ആശ്രയിക്കാതെ ഗീതങ്ങൾ മാത്രമെടുത്തു കച്ചേരി നടത്തുക പതിവു

ണ്ടല്ലാ. അതുപോലെ നാടകത്തിലെ കഥയോടും സംഭാഷണത്തോടും സന്ദർഭങ്ങളോടും ഒട്ടിനില്ക്കുന്ന അഭിനയത്തെ മാത്രമെടുത്തു മാററിനിർത്തി അതിനെ നാടകത്തിൽനിന്നു പിഴിഞ്ഞെടുത്ത് സത്താക്കി ഒററയ്ക്കുടുത്തുണ്ടാക്കിയ ഒരു കലാരൂപമാണ് ഭരതനാട്യം. ഉത്തരേന്ത്യയിലുള്ള കഥക് നൃത്തവും ഇതേ മട്ടിലുള്ളതാണ്. അതുകൊണ്ട് ഭരതകലയിൽ കാണുന്നതെല്ലാംതന്നെ—അഭിനയപുഷ്ടി, നൃത്തസൂക്ഷ്മതുടങ്ങിയവയെല്ലാംതന്നെ ഭരതനാട്യത്തിലും നമുക്കു കാണാം. യക്ഷഗാനം, കഥകളി, ഭാഗവതമേളനാടകം, ജാവാബാലിദ്വീപങ്ങളിലുള്ള നാട്യനാടകസമ്പ്രദായങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിൽ നാടകത്തിലെ വിസ്തൃതമായ ഭരതശാസ്ത്രവിധിയെല്ലാംതന്നെ ഉൾപ്പെടുന്നു. പക്ഷേ ഭരതനാട്യത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന രസം ഏതാണ്ട് ഖണ്ഡകാവ്യത്തിൽനിന്നും പാട്ടുകച്ചേരിയിൽനിന്നും ലഭിക്കുന്നതിനോട് തുല്യമാണ്.

ഇത്രയും പറഞ്ഞതിൽനിന്ന് ഭരതനാട്യത്തെപ്പററിയുള്ള ഗവേഷണം എത്രകണ്ട് ആവശ്യകമെന്നു തെളിയുന്നു. ചില പണ്ഡിതന്മാർ ഇങ്ങനെ ചോദിച്ചേക്കാം. "ഭരതൻ മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളവ, അതിനെ അസ്പദമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ള ഇതരഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ശില്പങ്ങളിലും ഇന്ത്യയിൽ മററുസ്ഥലങ്ങളിലുള്ള സമ്പ്രദായങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്നവ തുടങ്ങിയവ എല്ലാം നാമിന്നു ഭരതനാട്യമെന്നു വിളിക്കുന്നതിൽ കാണുന്നുണ്ടോ?" മുൻപുപറഞ്ഞതുതന്നെ ഇതിനൊരു സമാധാനമാകും. ക്രമേണ പലതും വഴുതിപ്പോവുകയും അപ്പോഴപ്പോൾ പലതും ഇഴുകിച്ചേരുകയുംചെയ്യു എന്നതു സ്വാഭാവികമാണല്ലാ. എന്നാലും ഒന്നോറുനോക്കിയാൽ പ്രാക്തനപാരമ്പര്യവും, ഐക്യവും പല സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിൽ ഭേദമാറിയോ അഥവാ വ്യത്യസ്തമായോ ഇന്നും നിലവിലിരി

ക്കുന്നതായിക്കാണാം. ഭരതൻ 'കരണ'ങ്ങളെന്നു നാമകരണം ചെയ്തിട്ടുള്ള ആ പഴയ 'നില'കളോ അതിന്റെ ഛായകളോ ശ്രദ്ധിച്ചുനോക്കിയാൽ ഇതിൽ കാണാമെന്നു തീർച്ച. ഭരതൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കരണങ്ങൾ (നിലകൾ) വെറും നൃത്തത്തിനുമാത്രമല്ല, നാടകത്തിലുള്ള അഭിനയഭേദങ്ങൾക്കും കരുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്; അതുകൊണ്ട് അവയെല്ലാം ഈ ഭരതനാട്യത്തിലും കാണപ്പെടേണ്ടവയാണെന്നു ശഠിക്കവയ്യ. ചില കരണങ്ങളും, പല കരണങ്ങളുടെ അംശങ്ങളും ഉണ്ടായേക്കാം; അതാതു സന്ദർഭങ്ങളിൽ അവയെപ്പററി പ്രതിപാദിക്കുന്നതാണ്. ഭരതൻ വകതിരിച്ചുപറഞ്ഞിട്ടുള്ള 'ഗതിഭേദങ്ങൾ' 'കണ്ഠചലന'ങ്ങൾ മുതലായവയിൽ മിക്കതും ഇക്കാലത്തു നിലവിലുണ്ട്. അദ്ദേഹം സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ള ഹസ്താഭിനയങ്ങളാണ് ഇന്നും ഭരതനാട്യത്തിന് ആസ്പദം. മിക്കവാറും നടന്മാരുടെ കൈവശമുള്ള ആധാരഗ്രന്ഥം ഭരതനെ അവലംബിച്ച് നന്ദികേശ്വരൻ രചിച്ചിട്ടുള്ള അഭിനയദർപ്പണമാണ് എന്നറിയുന്നു.

പക്ഷേ, ഭരതനാട്യത്തിലെ അട്ടക്രമത്തെപ്പററിയോ അഭിനയവസ്തുവെപ്പററിയോ ഇത്രമാത്രം ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞുകൂടാ. ഭരതൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തു ലാസ്യത്തിൽ നടപ്പുണ്ടായിരുന്ന പത്തു പന്ത്രണ്ട് അഭിനയവസ്തുക്കളെയും അവയുടെ അട്ടക്രമങ്ങളെയും പററിയാണ്. അദ്ദേഹത്തിനുശേഷം ഇവയ്ക്കെല്ലാം അപ്പോഴപ്പോഴായി ചില്ലറ ചില മാററങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ട്. ഇവ മാത്രമല്ലാ, പരിഭാഷയും മാററിയിട്ടുണ്ട്. പുതിയ 'ചൊല്ലു'കൾ നടപ്പിൽവന്നു. വിശാലമായ ഈ ഭാരതസാമ്രാജ്യം മുഴുവനും നടപ്പുള്ള ഈ നൃത്തം പരിസരഭേദമനുസരിച്ച് പലപല ദേശീയ സ്വഭാവങ്ങളും ചൊല്ലുകളും പേരുകളും കൈക്കൊണ്ട് വളരാൻ തുടങ്ങി. അക്കാ

രണത്താൽ പിൽക്കാലത്തു ഏതു പാട്ടുകൊണ്ടു് ഏതു ഇൗ ണത്തിൽ ഏതുജാതി നത്തനങ്ങൾ ആടിവന്നുവെന്നതു് ഒരു തരത്തിലും തീൎത്തുപറയാൻ നിവൃത്തിയില്ലാതായി. വളരെ പഴക്കമുള്ളതെന്നു പറകവയ്യാത്ത ഒരു നാട്യഗ്രന്ഥമുണ്ടു്. ദേവേന്ദ്രനെന്ന ഒരാചാൎയ്യനാണു് അതിന്റെ കൎത്താവു്; സംഗീതമുക്താവലി എന്നാണതിന്റെ പേരു്. അതിനെ അസ്പദമാക്കി ലാസ്യത്തെ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതു് എങ്ങനെയെന്നുനോക്കാം. ഒരു ഭാഗത്തുകൂടെ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നു തോന്നുമെങ്കിലും, മറു ഭാഗത്തു് ഐക്യവും പൂൎവ്വപ്രബന്ധ സമന്വയവും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ വിവരണങ്ങളിൽ കാണാവുന്നതാണു്. "ലാസ്യത്തെപ്പററിയുള്ള വിവരണം പിന്നീടു പറയാം. ആദ്യം പുഷ്പാഞ്ജലി, പിന്നെ മുഖശാലി, അതനന്തരം സൂടാദി ശബ്ദനൃത്തം; പിന്നെ ശബ്ദം; പിന്നീടു് സൂടഗീതാഭിനയം; അതുകഴിഞ്ഞു് വിവിധഗീതങ്ങളുടെ നൃത്തം; പിന്നെ പ്രബന്ധനൎത്തനം; അതുകഴിഞ്ഞാൽ ചന്ദ്രു്, തരു, ധ്രുവപദം തുടങ്ങിയവ. ഈ മുറയ്ക്കു പലയിടത്തും അക്കാലത്തുള്ള അഭിനയകാൎയ്യങ്ങളുടെ പേരുകളിലും അൎത്ഥങ്ങളിലും കാണുന്ന ഐക്യം സ്പഷ്ടമാണു്. ഈ ഐക്യത്തെപ്പററി, അതാതു സന്ദൎഭങ്ങളിൽ അഭിനയകാൎയ്യങ്ങൾ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ പ്രസ്പഷ്ടമാക്കാം.

ഏതാണ്ടു് ഇരുനൂററമ്പതുവൎഷങ്ങൾക്കു മുൻപു്, തഞ്ചാവൂർ വാണ തുളജാ മഹാരാജാവു് എഴുതിയ സംഗീതസാരാമൃതത്തിൽനിന്നു്, നത്തനത്തെപ്പററിയുള്ള ശിക്ഷാവിധിയിലും മുൻപു പറഞ്ഞപോലെ ചിലവിട്ടം ചുരുക്കിയും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു വസ്തുത ഗ്രഹിക്കാം. ഇക്കാലത്തുള്ള സമ്പ്രദായം തന്മൂലം ഏതാണ്ടു നൂററമ്പതു വൎഷങ്ങളായി നിലവിലിരുന്നു എന്നു തെളിയുന്നു. എങ്കിലും ഒന്നുകൂടി സൂക്ഷിച്ചു നോക്കുമ്പോൾ ഈ ഗ്രന്ഥ

ത്തിൽ ഭാഷയിലും പരിഭാഷയിലും കുറച്ചൊരു വ്യത്യാസമു ണ്ടെന്നതൊഴികെ, അർത്ഥവും മററു മൂല്യാംശങ്ങളും പഴയ പടിതന്നെയെന്ന വാസ്തവം ബോദ്ധ്യപ്പെടും. നട്ടുവവ്യവഹാരത്തിൽ ആദ്യം തമിഴിലും തെലുങ്കിലുമായി കൊട്ടത്തിരിക്കുന്ന അടവുകളും അടവുഭേദങ്ങളും ഇവ യ്ക്കുള്ള സംസ്കൃതപര്യായങ്ങളും ചേർത്തു വചിച്ചിട്ടുള്ള സാരാമൃതമെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്ന് ഈ തത്വം കൂടുതൽ മനസ്സിലാക്കാം. തെയ്യ, തെയ്യ തുടങ്ങിയ വായ്ത്താരി കൾക്കു 'പാഠം' എന്നാണ് പഴയ പേര്; വാദ്യത്തിലുപ യോഗിക്കേണ്ടുന്ന ഈ വായ്ത്താരിച്ചൊല്ലുകളെപ്പററി ഭരതൻ അദ്ദേഹത്തിൻെറ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. 'അടവു്' എന്നുവച്ചാലെന്ത്? നടിക്കൾ ത്തുനിന്നു മറെറാരിടത്തേയ്ക്കു് അടിയാടി അണയുന്നതു കൊണ്ടു പദനസ്പാദനശാസ്ത്രം മാത്രം അറിയാവുന്ന പണ്ഡിതന്മാർ തമിഴ്ഭാഷയിൽ ഇതിനെ 'അടൈവു' എന്നിങ്ങനെ തെററിയാണ് എഴുതി വരുന്നത്. 'അടി' എന്നർത്ഥമുള്ള 'അട്ടു', 'അട്ടക്ക', 'അട്ടവു', എന്നീ തെലു ങ്കുവാക്കുകളിൽനിന്നാണ് ഈ പദം വന്നിരിക്കുന്നത്. തുളജാമഹാരാജാവു് 'സാരാമൃത'ത്തിൽ 'കുട്ടനം' എന്ന സംസ്കൃതപദമാണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. കുട്ടനത്തിനു അടിക്കുക, ചതയ്ക്കുക എന്നെല്ലാമാണല്ലൊ അർത്ഥം. മുമ്പു പറഞ്ഞ കാര്യത്തിന് ഇതൊരു ഉദാഹരണം മാത്ര മാണ്. മററു ചില ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ 'പാദതാഡനം' എന്നി ങ്ങനെ സ്പഷ്ടമായി പറഞ്ഞിട്ടുമുണ്ട്. വീണ്ടും ഇക്കാലത്തു വ്യവഹരിക്കുന്ന അടവുസമ്പ്രദായങ്ങൾക്കുള്ള പഴയ പേരുകൾ പലതും തുളജാമഹാരാജാവു് അദ്ദേഹ ത്തിൻെറ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നല്കിയിരിക്കുന്നതു നോക്കുക. തട്ടടവു്=സമകുട്ടനം; കുത്തടവു്=ഖനത്പാദകുട്ടനം; നാട്ടിത്തട്ടടവു്=പാശ്ചാകുട്ടനം; തട്ടിമെട്ടടവു്=സംതാഡ്യ പാഷ്ണികുട്ടനം. രണ്ടു പാദങ്ങളുംചേർത്തു ദ്രുതഗതിയിൽ

മാറിമാറി നിരക്കിച്ചുവിട്ടുന്ന അനക്കര അടവിന്റ മുദ്ര്സ്സ ശനം എന്നമാണ് പേര്.

ഇതിൽനിന്ന പഴമ വിടാതെയാണ് ഇന്നും നത്തന സമ്പ്രദായം നിലവിലിരിക്കുന്നത് എന്ന മനസ്സിലാക്കാം. ഈ കല അഭ്യസിപ്പിച്ചു വരുന്ന നട്ടുവന്മാരുടെ കുടുംബ ങ്ങളിൽ പല ഗ്രന്ഥങ്ങളുമുണ്ട്. അവ പരിശോധിച്ചു നോക്കിയാലും മനസ്സിലാകും, അവക്ക് പൂർവ്വഗ്രന്ഥങ്ങളോ ട്ടുള്ള പരിചയം. മാത്രവുമല്ല തെലുങ്ക്, സംസ്കൃതം ഇവ യിൽ അവക്കുള്ള ജ്ഞാനം, സംഗീതത്തിലുള്ള പാണ്ഡി ത്യം, രസശാസ്ത്രപരിജ്ഞാനം എന്നിവയും എത്രകണ്ട ണ്ടെന്നു് അതിൽനിന്ന മനസ്സിലാകും. പാരമ്പര്യമായി അട്ടന്നവർ എങ്ങനെ കുറഞ്ഞുവന്നുവോ അതുപോലെ തന്നെ പഴയ സമ്പ്രദായത്തിൽ ആടിക്കുന്നവരും കുറഞ്ഞു വെന്ന വസ്തുത ദയനീയമാണ്. പാരമ്പര്യമുറയനുസരി ച്ചുള്ള ശിക്ഷണത്തിൽ തെററുപററിയാൽ കലയെപ്പററി യുള്ള വിവരങ്ങൾ കുറഞ്ഞുവരും; അതിൻെറ അഴകിന ഹാനിതട്ടും; അതിൻെറ യഥാർത്ഥമായ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങ ളിലും ആ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾക്കുണ്ടായിരിക്കേണ്ട അളവിലും വ്യവസ്ഥയിലും മാററം വന്നുകാണുമ്പോൾ പൂർവ്വാപര ബന്ധജ്ഞാനമുള്ള പണ്ഡിതന്മാരും പൂർവ്വാനഭവം കൈവന്നിട്ടുള്ള രസികന്മാരും ഇങ്ങനെ അനുശോചി ക്കും. "ഈ കല പേരിൽമാത്രം അതുതന്നെ; പക്ഷേ കാണിക്കുന്ന ഓരോന്നും മറെറാന്നാണ്!" അതുകൊണ്ടു് ശിക്ഷാസമ്പ്രദായത്തെ സംരക്ഷിക്കുക എന്നതാണ് ഒന്നാമതായി ചെയ്യേണ്ട കത്തവ്യം.

ഇക്കാലത്തു് ഉത്സാഹത്തിൻെറ തള്ളിച്ചകൊണ്ടു് ചിലർ അവിടെനിന്നോ ഇവിടെനിന്നോ ചില അഭിനയ ഖണ്ഡങ്ങൾ എടുത്തു് ചുരുങ്ങിയ സമയംകൊണ്ടു് അവ

മാത്രം അഭ്യസിച്ച് അരങ്ങേററത്തിന്ന് ഒരുമ്പെടുന്നുണ്ട്. പണ്ടെല്ലാം ശരീരലാഘവംതുടങ്ങി പലതും നേടിയിട്ട ഈ കല അഭ്യസിക്കാൻ മുന്നോട്ടു വന്ന മാധവി അഞ്ചു വയസ്സിൽ അഭ്യാസം ആരംഭിച്ച് ഏഴാണ്ടുകൾ പരിശീലനംനടത്തി, പന്ത്രണ്ടുവയസ്സായപ്പോഴേക്കും രാജസന്നിധിയിൽ ആടി പേരെടുത്തുവെന്ന ചിലപ്പതികാരം കാവ്യത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചെറിയ വയസ്സിലേ പഠിച്ചുതുടങ്ങുന്ന പെൺകുട്ടി ഓരോ അവയവവും ശരിയായി വഴങ്ങിക്കിട്ടാൻ ഒരു നീണ്ട കമ്പ് ഇരുവശവും ചുമരിൽ ബന്ധിച്ച് അതിന്മേൽ പിടിച്ച് അഭ്യാസം നടത്തിവന്നു. അതിനെ ആസ്പദമാക്കി നാട്യപരിശീലനത്തിന്ന് 'ദണ്ഡികാഗ്രഹണം', 'ചിലമ്പു പിടിക്കൽ', 'ശ്രമവിധി' എന്നിങ്ങനെ പേരുകൾ പറഞ്ഞുവരുന്നു. വിദേശങ്ങളിലെ 'ബാലേ' (Ballet) നൃത്തസമ്പ്രദായം അഭ്യസിക്കുന്നവർ, അരക്കെട്ടിന്റെ ഉയരത്തിൽ, രണ്ടു ഭിത്തികളിലായി അററം ഉറപ്പിച്ചുവച്ചിട്ടുള്ള കമ്പുകളിൽ പിടിച്ചുകൊണ്ട് ഇന്നും പരിശീലനം നടത്താറുണ്ട്. വിജയനഗരത്തിൽ കൃഷ്ണദേവരായരുടെ അരമനയിലുള്ള നാട്യശാലയ്ക്കു പിൻപുറത്ത് നടികൾ ശരീരലാഘവം കിട്ടാൻവേണ്ടി പിടിച്ചാടിയിരുന്ന വളയങ്ങൾ ഘടിപ്പിച്ചിരുന്നതായി ചരിത്രം പറയുന്നു. ശരീരാവയവങ്ങൾക്ക് ഓരോന്നിനും ചലനലാഘവം സമ്പാദിക്കാൻവേണ്ടി ഓരോതരത്തിലുള്ള അഭ്യാസമുറകൾ അംഗീകരിച്ചിരുന്നു അവർ. ഉദാഹരണമായി കഥകളിയിൽ 'നയനസാധകം' ചെയ്യുന്നതിനു 'നിലാവിരിക്കുക' എന്ന ചടങ്ങു നടപ്പിലുള്ളത് ഓർക്കുക. കണ്ണിനു ചുററും വെണ്ണപുരട്ടി നിലാവുള്ള രാത്രികളിൽ കുട്ടികളെക്കൊണ്ടു 'നയനസാധകം' ചെയ്യിക്കുന്നതിനാണ് 'നിലാവിരിക്കുക' എന്നു പറയുന്നത്. ഭരതനാട്യാഭ്യാസത്തിലും ഇതുപോലെ ചില അഭ്യാസമുറകൾ നിലവിലുണ്ട്. കഴുത്ത്

വിലങ്ങനെ വെട്ടിക്കുക—അസ്ഥിമ എന്നു പറയുന്ന കണ്ഠചലനം—കുറെ പ്രയാസമുള്ള ഒന്നാണ്. ഇതു സാധിക്കാൻ തലയിൽ ഒരു ചെറിയ മൺകുടം സങ്കല്പിച്ച്, തലതിരിക്കാതെയും ഇളക്കാതെയും കഴുത്തുമാത്രം വെട്ടിച്ചു പരിശീലിക്കുന്നു. അതല്ലെങ്കിൽ ആരെക്കൊണ്ടെങ്കിലും തലയും തോളും പിടിപ്പിച്ച് കഴുത്തുമാത്രം ഇളക്കിപ്പഠിക്കണം. ഇക്കാര്യം ഇവിടെ എടുത്തു പറയാൻ കാരണമുണ്ട്. വളരെക്കാലം നല്ലവണ്ണം ശ്രമപ്പെട്ട് വേണ്ടതരത്തിൽ അഭ്യസിക്കേണ്ടുന്ന ഒരു കലയാണ് ഇത്. അല്ലാതെ വെറും നേരമ്പോക്കായോ ഫാഷനായോ കണക്കാക്കി കുറച്ചു മാസങ്ങൾകൊണ്ട് പഠിച്ച് ശരിപ്പെടുത്താവുന്ന ഒന്നല്ല ഇതെന്നവാസ്തവം ഓർക്കണം.

നൃത്തം പഠിക്കുന്ന പെൺകുട്ടികൾ ശ്രദ്ധവെയ്ക്കേണ്ടുന്ന ചില കാര്യങ്ങൾ പറയട്ടെ; ഇടുപ്പ് (അരക്കെട്ട്) ഒരു നല്ല നാടകൊണ്ട് ഉറപ്പിച്ചു ഇറുക്കിക്കെട്ടണം. മുതുകു നിവർന്നു നേരെ നില്ക്കണം; കച്ചേരി നടത്തുന്ന സമയത്തു് നടി ആരംഭത്തിൽ എങ്ങനെയാണ് നില്ക്കേണ്ടതു് എന്നതിനെപ്പറ്റി പിന്നീട് പറയുന്നതാണ്. 'രേഖ' എന്നാണ് ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ആ ഭാഗ 'നില'യെപ്പറ്റി പരാമർശിച്ചിട്ടുള്ളതു്. കൈ കാല്, മുഖം എന്നിവ എങ്ങനെ നേരെ നിർത്തേണ്ടതു് എന്നതിനെയാണ് രേഖയെന്നു പറയുന്നതു്. ഇതിനുശേഷം ഉടൽ മെല്ലെ താഴ്ന്നു നിന്നു്—മെയ്യമർന്നു്—കാൽകൾ രണ്ടും കുതികളുടെ പിന്നാംപുറം തൊട്ടുമാറു ചേർത്തുവെച്ചു് മണ്ഡലാകാരമായിനിന്നു് പാദങ്ങൾ ആഞ്ഞു ചവിട്ടണം (ചിത്രം 1 നോക്കുക). പാദങ്ങൾ ഇങ്ങനെവെച്ചു് പരിചയിക്കേണ്ടതു് അത്യാവശ്യമാണ്. മറ്റു ചില സമ്പ്രദായമനുസരിച്ചു് പാദങ്ങൾ ഇങ്ങിനെ ചേർത്തുവയ്ക്കാതെ കുറച്ചു് അകത്തിവച്ചു് പരിശീലനം നടത്തണം എന്നിങ്ങിനെ

യും പറയുന്നുണ്ടു്. ഒരുപക്ഷെ ഇതു് അസ്വാധീനം കൊണ്ടോ ആശാൻ തിരുത്തിക്കൊടുക്കാത്തതുകൊണ്ടോ വന്നിട്ടുള്ള തെററായിരിക്കാം. കാൽ ഇങ്ങിനെവച്ചാൽ മാത്രം പോരാ; മുൻപു പറഞ്ഞതുപോലെ ഉടൽ മെല്ലെ ഒന്നു താഴ്ത്തി മണ്ഡലാകാരത്തിൽനിന്നു് 'സാധന' ചെയ്യു എന്നതു് വളരെ മുഖ്യമായ ഒരു കാര്യമാണു്. ഇങ്ങിനെയെല്ലാം ചെയ്യു എന്നതു് ഇക്കാലത്തു് മിക്കവാറും ഇല്ലാതായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു എന്നുവേണം പറയാൻ. ശരീരം വേണ്ടതരത്തിൽ താഴ്ത്താതെ നിവർന്നുനിന്നുകൊണ്ടു് അല്പം മാത്രം അഭ്യാസം നടത്തി ഈ നൃത്തത്തെ നിസ്സാരമാക്കി, അവശ്യം വേണ്ടുന്ന ചുവടുകളും ചലനങ്ങളും വിട്ടു് അവശ്യമില്ലാതെ ഇടുപ്പും മേലുടലും ഇഷ്ടംപോലെ വളച്ചു് എന്തോ ചില ഗോഷ്ടികൾ കാണിച്ചു വിടുകയാണു് അവർ. ഇടുപ്പിന്റെ നട്ടുവു് ഇളക്കാതെ വേണം നില്ക്കാൻ. ഇടുപ്പു് അനങ്ങുന്നതു് ഈ നൃത്തത്തിനു് എതിരാണു്. ശരീരം ഒട്ടൊന്നു് കുനിച്ചു് പരിചയിക്കുന്നതിനെ * "അരമൈമണ്ടി" എന്നിങ്ങിനെ നൃത്താരംഭത്തിൽ പറയുന്നു. പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇതിനു് 'പർവത' (കുനിവു) അഥവാ "തുംഗാഗ്രം" (ഉയർന്നു കുനിഞ്ഞു) എന്ന പേരു് നല്കിക്കാണുന്നതിൽനിന്നും, ഉടൽ കുനിക്കേണ്ടതിന്നു് അവർ നൽകീട്ടുള്ള പ്രാധാന്യവും അതുമൂലമുണ്ടാകുന്ന സൌന്ദര്യവും എത്രകണ്ടുണ്ടെന്നു് നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാം. നൃത്തരത്നാവലിയിൽ ജായസേനാപതി വിധിച്ചിരിക്കുന്നതു്, ഉടൽ പന്ത്രണ്ടംഗുലത്തിനു മേൽ താഴാൻ പാടില്ല എന്നാണു്. അറംവളർത്തനാർ എന്ന നാട്യശാസ്ത്രജ്ഞൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭരതസംഗ്രഹത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു്, നെററിമുതൽ പൊക്കിൾവരെയുള്ള അകലം ഉണ്ടായിരിക്കണം മണ്ഡലാകാരത്തിലുള്ള നി

---

* അരയിലമർന്നു നില്പൽ

ല്പിൽ കാലു് മുട്ടുകൾക്കു തമ്മിൽ എന്നത്രെ. അനുഭവം കൊണ്ടും ഈ കണക്കു ശരിയാണെന്നു ബോദ്ധ്യപ്പെട്ടും. ഇതിൽ അധികമായോ കുറഞ്ഞോ ഇരുന്നാൽ നന്നായിരിക്കയില്ല. അഭ്യാസത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ ഘട്ടം മുഴുവനും ഈ അളവു പാലിച്ചു് കഴുത്തിനുതാഴെയുള്ള ഉടലിന്റെ നിലയും ചലനവും പരിശീലിക്കേണ്ടതാണു്. എന്തെന്നാൽ ഇങ്ങിനെ മണ്ഡലമിട്ടു് അമൎന്നു നില്ക്കുന്ന നിലയാണു് ഇനി വരുന്ന പലപല നിലകൾക്കും അസ്ഥിവാരം. ചിദംബരശില്പങ്ങളിൽ ഉള്ള 'കരണങ്ങൾ' ശ്രദ്ധിച്ചാൽ മിക്കവാറും ഈ "ഉടൽ അമരൽ" തുടൎച്ചയായി വരുന്നതു കാണാം.

---

2. അടിസ്ഥാനപാഠങ്ങൾ, അടവുകൾ.

സദസ്സിൽ നാട്യപ്രഭേദങ്ങളിൽ വരുന്ന ഭാവത്തെ അഭിനയംവഴി നടികൾ സ്ഫുരിപ്പിക്കുന്നു; ഈ അഭിനയം തരന്തരമായി പ്രവഹിക്കുന്ന ഭാവസ്രോതസ്സിനെ പ്രകാശിക്കുന്ന വാചികമല്ലാത്ത ഒരു സവിശേഷഭാഷയാണു്. ഈ വിശേഷഭാഷ മനസ്സിലാക്കുന്നതിന്നു ചില മുദ്രകൾ ഉണ്ടു്. ഭാഷയിൽ 'അ' 'ആ' എന്നീ അക്ഷരമാലയ്ക്കു പകരം അഭിനയഭാഷയ്ക്കു് "പതാകം" "ത്രിപതാകം" എന്നിവയാണു് അടിസ്ഥാനം. ഇതു് ഓരോന്നായി മനസ്സിലാക്കാം. ഇതുപോലെ സദസ്സുകളിൽ ആടുന്ന നൃത്തത്തെയും മനസ്സിലാക്കുന്നതിന്നു് വഴിയുണ്ടു്. ഈ നൃത്തത്തെ പലതായ് പഠിച്ചു് ആരാഞ്ഞുനോക്കി അതിനെ പല അട്ടക്കുകളായി ഭാഗിച്ചു് വീണ്ടും ആ അട്ടക്കുകളെ ടുത്തു് അടവുകളായി തിരിച്ചു് ഗ്രഹിക്കണം. ആ അടവുകളെ വീണ്ടും പഠിക്കാം. കരചരണങ്ങളുടെ വിന്യാസ



ചിത്രം 1.



ചിത്രം 2.



ചിത്രം 3. പതാകം.



ചിത്രം 4.



ചിത്രം 5.



ചിത്രം 6.



ചിത്രം 7.



ചിത്രം 8.



ചിത്രം 9.
ത്രിപതാകം.



ചിത്രം 11.
ഹംസാസ്യം.



ചിത്രം 13.
അലപത്മം.



ചിത്രം 10.



ചിത്രം 12.



ചിത്രം 14.



ചിത്രം 15. ശിഖരം.



ചിത്രം 16.



ചിത്രം 17

ങ്ങളും സ്ഥാനങ്ങളും ചലനങ്ങളും ആയിട്ടാണ് അവ പിരിയുന്നതു്.

പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ താണ്ഡവം ലാസ്യം എന്നീ നൃത്തഭേദങ്ങളെപ്പററി വിവരിക്കുമ്പോൾ അവ ചെയ്യേണ്ടുന്ന സമ്പ്രദായവും അവയിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന പല വകുപ്പുകളും വിസ്തരിക്കുന്നതു സ്ഥാനം, ചാരി, കരണം. അംഗഹാരം എന്നിവയെക്കൊണ്ടാണ്. 'സ്ഥാനം' എന്നതു് ഒരു നിലയിലുള്ള നില്പാണ്; ചാരി ചരണസഞ്ചാരമാണ്; കൈയ്കാലുകൾ രണ്ടും ചേൎത്തു ചലിപ്പിക്കുന്നതിന്നും ആ ചലനങ്ങളിലുൾപ്പെടുന്ന നിലകൾക്കും പറയുന്ന പേരാണ് 'കരണ'ങ്ങൾ എന്നതു്; രണ്ടിൽനിന്നാരംഭിച്ചു് പല കരണങ്ങൾ കലൎന്നുള്ള നൃത്തത്തിന്നു് 'അംഗഹാരം' എന്നുപറയും; ഒരു നിലയിലിരുന്നു മററൊരുനിലയിൽ ചെന്നവസാനിക്കുന്നതും ഒന്നിനൊന്നു പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്നതുമായ പല കരണങ്ങളുടെ സമാഹാരത്തിന്നാണ് അംഗഹാരം എന്നു പറയുന്നതു്. എല്ലാ നൃത്തവും ഇതിനെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് നടത്തുന്നതു്. ഇക്കാലത്തു് നടപ്പുള്ള സദിരുകളിലെ നൃത്തങ്ങൾക്കു ഒന്നാമത്തെ ആസ്പദമായിരിക്കുന്നതു് ചുവടു്, തട്ടു് അഥവാ അടവ് എന്നതാണ്; ഈ അടവ് ഓരോന്നും ഓരോ തരത്തിലുള്ള കരചരണവിന്യാസങ്ങളോടുകൂടിയതാണ്. ചലനങ്ങളും ഇതിലുൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. പല അടവുകൾ കൊണ്ടു് ഒരു താളത്തിൽ മനോധൎമ്മമനുസരിച്ചു് തീൎമ്മാനങ്ങൾ (കലാശങ്ങൾ) ഉണ്ടാക്കാം. അങ്ങിനെ ചാരി, കരണം, അംഗഹാരം എന്നിവയും, സംഗീതരത്നാകരത്തിലും കഥകളിയിലും പറയപ്പെടുന്ന കലാശവും അടവുകളിലും തീൎമ്മാനങ്ങളിലും ഉൾപ്പെട്ടവയാണ്. തുളജാ മഹാരാജാവിൻെറ സംഗീതസാരാമൃതംപോലെ

പ്രധാനപ്പെട്ട മറെറാരു കൃതിയായ സംഗീതമുക്താവലിയിലുള്ള ഒരു ശ്ലോകത്തിൽ സ്പഷ്ടമായി ഇങ്ങിനെ പറയുന്നു:—

"ഏതാനി 'കരണാ ന്യാ'ഹുഃ
'അട്ട' ശബ്ദേന ലൌകികാഃ
നടാ 'ആന്ധ്റാ'ദി ദേശസ്ഥാഃ
തൌര്യത്രിക വിചക്ഷണാഃ

"കരണമെന്നതിനെ ആന്ധ്റദേശത്തിലുള്ള നാട്യശാസ്ത്രജ്ഞർ 'അട്ട' എന്നാണു് പറയുന്നതു്"—ഇതത്രെ ഈ ശ്ലോകത്തിൻെറ ചുരുക്കം. ഏതാണ്ടു നൂറോളം അടവുകൾ ഭരതനാട്യത്തിൽ ഉണ്ടു്. ഇവ ഓരോന്നുമെടുത്തു് വിസ്തരിക്ക വിഷമമാണു്. പല അടവുകളും ഒന്നിൽനിന്നു് ജനിക്കുന്നവയോ ഒന്നിനെത്തന്നെ അസ്പദമാക്കി പലതായി പിരിഞ്ഞുവന്നിട്ടുള്ളവയോ ആണു്. ഇക്കാരണംകൊണ്ടു് ഒൻപതോ പത്തോ പ്രധാനപ്പെട്ട അടവുകളും അവയുടെ ഉൾപ്പിരിവുകളും പഠിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ എല്ലാററിനെയുംപററി എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കാം. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അടവുകളെപ്പററി പ്രസ്താവിക്കുന്നതു് ഈ തത്ത്വമാസ്പദമാക്കിയാണു്.

ഓരോ അടവിനും അതാതിൻേറതായ കരചരണവിന്യാസങ്ങൾ പ്രത്യേകമായുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞല്ലൊ. ഇങ്ങിനെ അടവുകളിൽ വരുന്ന കരചരണവിന്യാസങ്ങൾക്കും, മുൻപൊരിടത്തു് അഭിനയത്തിൽ വരുമെന്നു പറഞ്ഞ കൈയ്കൾക്കും തമ്മിൽ എന്താണു വ്യത്യാസം? നാട്യം മൂന്നുവകുപ്പിൽപെടും; കഥയെ ആസ്പദമാക്കിവരുന്ന നാടകം തുടങ്ങിയവ ഒന്നു്, കഥാബന്ധമില്ലാതെ ഭാവഖണ്ഡങ്ങളെ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്ന നൃത്യം രണ്ടാംവകുപ്പു്, താളലയാനുസൃതമായി കരചരണങ്ങൾ

ന്യസിക്കുന്ന കേവലനൃത്തം മൂന്നാമത്തേതു്. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ ഈ നൃത്തത്തെയാണു് ചിലപ്പതികാരത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിൽ അടിയാർക്കുനല്ലാർ 'ചൊക്കം' എന്ന പേരിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഭാവത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള നൃത്യത്തിൽ വരുന്ന പതാകം ശിഖരം തുടങ്ങിയ ഹസ്തങ്ങൾ ഓരോന്നും ഒരു വസ്തുവിനെ അഥവാ ഒരു അർത്ഥത്തെയാണു് കുറിക്കുന്നതു്. അതേ കൈകൾതന്നെ വെറും ആട്ടത്തിൽ (നൃത്തത്തിൽ) വരുമ്പോൾ ഒരർത്ഥത്തെ കുറിക്കാതെ സൌന്ദര്യം അഥവാ അഴകു് എന്ന ലക്ഷ്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങിനെ അഴകുമാത്രം ലക്ഷ്യമാക്കി കാണിക്കുന്ന കൈകൾക്കു് നൃത്തഹസ്തങ്ങൾ എന്നാണു് പേരു്. അടിയാർക്കുനല്ലാർ നൽകീട്ടുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളിൽ, അഭിനയത്തിൽ വരുന്നതിന്നു് 'തൊഴിർകൈ' എന്നും നൃത്തത്തിൽ വരുന്നതിന്നു് 'എഴിർകൈ' എന്നും സയുക്തികം നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

ഇനി അടവുകളെപ്പററി വിസ്തരിക്കാം. ഇവയെ അതാതിന്റെ ഉൾപ്പിരിവുകളോടുകൂടി വേണം ആദ്യം പഠിക്കുവാൻ. അടവുകൾ അഭ്യസിക്കുക എന്നതാണു് ആദ്യത്തെ പാഠംതന്നെ. ഓരോ അടവും കാണിക്കാൻ 'തെയ്യാ-തെയ്' 'തിതിതൈ' തുടങ്ങിയ ചൊല്ലുകൊണ്ടു് അതിനെ ബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. ആടുമ്പോൾ നർത്തകികൾ ഈ അടവുചൊല്ലുകളെ മനസ്സിൽ മന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടേ ഇരിക്കും. ഇവയെ ഗതിവിന്യാസഭേദങ്ങളോടെ മൂന്നു കാലങ്ങളിലും, മൃദംഗത്തിന്റെ വായ്ത്താരിയുടെ മട്ടിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിവെച്ചിട്ടുണ്ടു്. 'ജതികൾ', 'ചൊൽകെട്ടുകൾ' എന്നെല്ലാമാണു് ഇതിനു പേർ. ചൊൽകെട്ടുകളും ജതികളും ആടുന്ന സമയത്തു് താളമിട്ടുകൊട്ടുക്കുന്ന നട്ടുവനാരാണു് ഇതു് ചൊല്ലികൊട്ടുക്കുന്നതു്. ഈ ജതികളും ചൊൽകെട്ടുകളും പല വകുപ്പുകളിലായി തിരിഞ്ഞു

പല നൃത്തങ്ങളും നിലകളും ഉൾക്കൊണ്ട തീർമ്മാനങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നു.

1. ഒന്നാമത്തെ അടവു്; തെയ്യാ തെയ്.

മണ്ഡലാകാരത്തിൽ കാൽവെച്ചുനിന്നു് സമമായി ചുവടുകൾ ചവിട്ടുന്നതാണു് ഇതു്. ചുവടുകൾ ചവിട്ടുന്നതിന്നു് 'കാൽതട്ടൽ' എന്നു പറയും. ഇങ്ങിനെ കാലുതട്ടിയുള്ള അടവായതിനാൽ ഇതിന്നു് തട്ടടവു് എന്നാണുപേരു്. ഇതു് ആറുവിധമുണ്ടു്. ആദ്യം ഒരു കാലിനു ഒന്നു്, പിന്നെ രണ്ടു രണ്ടു, ഇങ്ങിനെ മൂന്നു കാലങ്ങളിൽ ചവിട്ടി അഭ്യസിക്കണം. മണ്ഡലാകാരത്തിൽ നില്ക്കുക എന്നാലെന്തു്? ഇടുപ്പിൽ ഉടൽ തെല്ലൊന്നു് അമൎന്നുകൊണ്ടുള്ള നില്പിന്നാണു് ആ പേരു്. ഒരങ്ങിനെ നില്ക്കുമ്പോൾ മുട്ടിൽ മടങ്ങി ഇടുപ്പിന്നു് അഥവാ അരക്കെട്ടിനുതാഴെ കാൽ രണ്ടും ചായ്ചതുരത്തിന്റെ (Rhombus) ആകൃതിയിൽ വരും. പാദങ്ങൾ രണ്ടും സഭയ്ക്കഭിമുഖമാക്കാതെ ഇരുവശത്തേക്കും തിരിച്ചു് പിൻകാൽ പുറം രണ്ടും ഒന്നിനോടൊന്നു തൊട്ടുചേൎത്തുവെക്കുക (ചിത്രങ്ങൾ 1, 2 നോക്കുക). ഈ നില്പിൽ ആണു് അടവുകൾ പരിശീലിക്കേണ്ടതു്. നേരെനിന്ന നില്പിലോ കാലുകൾ സാധാരണമട്ടിൽവെച്ചോ ചുവടുകൾ ചവിട്ടുവാൻ പാടില്ല. മുൻപുപറഞ്ഞ മണ്ഡലനിലയിൽ ഉടലു് ഇരുത്തി രണ്ടു കൈകളും മണിക്കെട്ടിന്റെ പിൻപുറം അരക്കെട്ടിൽ—ചേൎത്തു് നില്ക്കണം. പിന്നീടു് പതാകഹസ്തം പിടിച്ചു് കൈകൾ മടക്കാതെ ഇരുഭാഗത്തേക്കും നീട്ടണം.

+ തള്ളവിരലുൾപ്പെടെ എല്ലാവിരലും നിവൎത്തിചേൎത്തുവെച്ചു് ഉള്ളംകൈയ് പരത്തിവയ്ക്കുന്നതിനാ

+ കഥകളിയിൽ ഇതു ത്രിപതാകമാണു്; ഭരതനാട്യത്തിൽ ഇനി വിവരിക്കുവാൻ പോകുന്ന ത്രിപതാകമാണു് കഥകളിയിലെ പതാകം. ഹസ്തലക്ഷണദീപിക നോക്കുക.

ണു് പതാകമെന്നു പറയുന്നതു്. (ചിത്രം 3 നോക്കുക) നീട്ടിയ കൈയ്കളിൽ തോൾതാഴ്ത്തി, കൈമുട്ടുകൾ തെല്ലൊന്നു് ഉയർത്തി, ഉള്ളംകൈയ് താഴ്ത്തി, ചേർത്തുവെച്ച വിരലുകളുടെ അററം അല്പമൊന്നു് ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുകയാണു വേണ്ടതു്. ഇതെല്ലാം, ഇക്കാലത്തു് ശരിയായി ആരും ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല; അതുകൊണ്ടാണു് ഇത്രയും വിസ്തരിച്ചു് ഇതെല്ലാം ഇവിടെ വിവരിക്കുന്നതു്.

2. രണ്ടാമത്തേതു്: തെയ്യും തത്ത—തെയ്യും താഹ.

ഇതിൽ കുതികാലു് നാട്ടിയുള്ള നിലയാണു വേണ്ടതു്; അതുകൊണ്ടു് 'നാട്ടടവു്' എന്നാണിതിന്റെ പേർ. ആദ്യം ഒരുവശത്തോട്ടും (ചിത്രം 4 നോക്കുക) പിന്നെ പിന്നിലേക്കു് ഒന്നിനുപിറകെ ഒന്നായും കാലുനാട്ടി ചവിട്ടണം (ചിത്രം 5 നോക്കുക). ഈ അടവു രണ്ടു ജാതിയാണു്. ഒന്നാമത്തേതിൽ ഏഴുതരം; ഇവയിൽ അഞ്ചാമത്തേതു് പാദം നേരേ മുന്നോട്ടു നീട്ടിക്കുത്തിയിട്ടാണു്. (ചിത്രം 6 നോക്കുക). ആറാമത്തേതു് വലതുകാലു് ഒരു വശത്തുകുത്തി, വലതുഭാഗത്തേക്കു മെയ് താഴ്ത്തണം. (ചിത്രം 7 നോക്കുക) പിന്നെ ഉടൽ ഇടതുപുറം തിരിഞ്ഞു് നിവിരണം (ചിത്രം 8 നോക്കുക). ഇവയിൽ വരുന്ന കൈകളെപ്പററി പറയാം. ആദ്യം ത്രിപതാകം, പതാകമുദ്രപിടിച്ചു് അണിവിരൽ (മോതിരവിരൽ) മടക്കിയാൽ ത്രിപതാകം ആകും. (ചിത്രം 9 നോക്കുക). ഈ ത്രിപതാകഹസ്തം പിടിച്ചു് മുൻപുപറഞ്ഞ അടവിൽ തന്നെ വലത്തും ഇടത്തുമായി മാറിമാറി പലവുരു കമിഴ്ത്തുകയും മലർത്തുകയും ചെയ്യു. മാറിനുനേരെ മുമ്പിലും ഇതു് ആവർത്തിക്കുക. ആറാമത്തെ വകുപ്പിൽ സ്വീകരിക്കേണ്ടുന്ന ഹസ്തമുദ്ര ഹംസാസ്യമാണു്. പെരുവിരൽ ചൂണ്ടുവിരൽ നടുവിരൽ ഇവ മൂന്നും ഹംസത്തിന്റെ കൊക്കു

പോലെ ചേർത്തുവെച്ചാൽ ഹംസാസ്യമായി. (ചിത്രങ്ങൾ 10, 11 നോക്കുക). ഈ ഹംസാസ്യമുദ്ര ആറും ഏഴും അടവുകളിൽ കാണിക്കാവുന്നതാണ്. രണ്ടിലും കാണിക്കേണ്ടത് ഒരേമാതിരിതന്നെ. ആദ്യം ഒരു വശത്തും പിന്നെ മുന്നോട്ടും അതിനുശേഷം ഉടൽകുനിച്ച് കാലുവരെയും ഇങ്ങിനെ മൂന്നു വിധമായി കാണിച്ച് വീണ്ടും മാർവിന്നു നേരെ പിടിക്കുക.

രണ്ടാംജാതിയിലുള്ള അടവിൽ കുതിച്ചു മെതിക്കലും ഹസ്തങ്ങളുടെ സ്ഥാനവ്യതിയാനവും ഉണ്ട്. 'കുതിക്ക'ന്നത് കാൽവിരലുകളിൽ പൊങ്ങി നില്ക്കുന്നതാണ്. എന്നിട്ട് ഉപ്പൂററി അമർത്തുന്നതിനാണ് മെതിക്കൽ എന്നു പറയുന്നത്. മെതിക്കുമ്പോൾ തറയിൽനിന്നു കാൽവിരലുകൾ പൊങ്ങരുത്. ഇങ്ങിനെ കുതിച്ചുമെതിക്കുമ്പോൾ മാറിന്നുനേരെവെച്ച ഹംസാസ്യഹസ്തങ്ങൾ പൊക്കി ഇരുവശത്തേക്കു വീശി തലയ്ക്കുനേരെ കൊണ്ടുവരണം. ഇങ്ങിനെ മേലോട്ട് കൈയ്യെടുക്കുമ്പോൾ ഹംസാസ്യമുദ്ര അലപത്മമുദ്രയായി മലരും. കൈവിരലുകൾ തെല്ലൊന്ന് അകററി പൂവിതൾപോലെ ആകൃതിപ്പെടുത്തി മറിച്ചാൽ അലപത്മമാകും. (ചിത്രങ്ങൾ 12, 13 നോക്കുക). പിന്നോട്ടു കാൽകുത്തുമ്പോൾ, കുത്തിയ കാലോടുചേർന്ന് മുൻകാൽ വന്നുചേരുന്ന സമയം രണ്ടുകാലുകളും തട്ടടവിൽ സമമായിരിക്കുന്നതുപോലെ ഒരുമിച്ചുചേരുന്നമട്ടിൽ മെതിക്കണം.

3. മൂന്നാമത്തേതു: തത്—തെയ്—താം

ഇത് ഏഴുതരത്തിലുണ്ട്—കാലുകൾ മണ്ഡലമാക്കി ഉള്ള തട്ടിനാട്ടടവ്; കൈകൾ രണ്ടും ശിഖരഹസ്തമാക്കി മാറിൽവെച്ച് പതാകമാക്കി വിടണം. പെരുവിരൽ

മാത്രം ഉയർത്തി ബാക്കി വിരലുകൾ മടക്കുന്നതിനാണ് ശിഖരഹസ്തമെന്നു പറയുന്നതു് (ചിത്രങ്ങൾ 14, 15 നോക്കുക). ഇരുവശത്തേക്കും നീട്ടുന്ന കൈകൾ ഇളക്കുമ്പോൾ തലയും മാറും അനങ്ങരുതു്. കൈകൾക്കു മാത്രമേ ചലനം പാടുള്ളൂ. ഉരത്തിൽനിന്നു കൈ മാത്രം ഇങ്ങിനെ ചലിപ്പിക്കുന്നതിനു് 'ഭുജചലനം' എന്നത്രെ പേരു്. ഇതിന്റെ നാലാമത്തെ വകുപ്പിൽ മാർവിൽ നിന്നു് ശിഖരഹസ്തം പതാകയായി മാറുമ്പോൾ ഉടലിനെ ചുററി പിൻപുറം തിരിഞ്ഞു് കാൽവിരലുകളുടെ അററം മാത്രം തറയിലൂന്നി ഇരിക്കണം; ഈ നിലയിൽ കൈകൾ ത്രിപതാകമായി മാററി ഒന്നിനൊന്നു് മടഞ്ഞു് സ്വസ്തികമായി വെക്കണം. ആറാമത്തേതിൽ ഇരുന്ന നിലയിൽതന്നെ മുന്നോട്ടാഞ്ഞു ഒരു തിരിയൽ തിരിയണം (ചിത്രം 16 നോക്കുക).* ഏഴാമത്തേതിൽ കാലൊരുഭാഗത്തു് എട്ടുത്തുവെച്ചു് കൈകൾ ശിഖരമുദ്രയിൽ നിന്നു് ചെറുതായൊന്നു വിടത്തി വിരലുകൾ വളച്ചു്, ഇരുഭാഗങ്ങളിലും കുതിച്ചു ചവിട്ടി ശരീരം വളച്ചു് വലതുപുറത്തേക്കു ചാഞ്ഞു്, വലതുകൈ പതാകമായി പിടിച്ചുനീട്ടി, അതിലേക്കുതന്നെ നോക്കുന്നമാതിരിനിന്നു് ഇടതുകൈ തലയ്ക്കുമേലെവെച്ചു് ശിഖരമുദ്രയിൽ വലകൈയ്യിനു് അഭിമുഖമായി നിർത്തിപിടിക്കണം (ചിത്രം 17 നോക്കുക). ഈ നിലയിൽ ഉടൽ ഇരുത്തണം.

4. നാലാമത്തേതു്: തെയ്ഹത്—തെയ്ഹി.

ഇതിൽ കാലുകൾ വിരൽത്തുമ്പത്തുനിർത്തി മണ്ഡലമിട്ടു നിൽക്കണം. (ചിത്രം 18 നോക്കുക). കൈയ്യും ഇരുഭാഗത്തേക്കും നീട്ടിയപടി ഹംസാസ്യത്തിൽനിന്നും അലപത്മമായി വിരിക്കണം (ചിത്രം 18 നോക്കുക). മണ്ഡലമിട്ടു നിറുത്തിയ കാലിൽനിന്നു് മെല്ലെ എഴുന്നു്

വിരൽത്തുമ്പിന്മേൽനിന്ന് ഉപ്പൂററി രണ്ടും ചേർത്തുവെക്കണം. ഇതിന്റെ രണ്ടാമത്തെ ജാതിയിൽ അലപത്മമുദ്ര മാർവിന്ന് നേരെപിടിച്ച് മണിക്കെട്ടുകളിൽ വെച്ച് മടഞ്ഞുപിടിക്കണം. ഈ നിലയും നൃത്തവും വളരെ നന്നായിരിക്കും. (ചിത്രം 19 നോക്കുക). ഇതിന്റെ മൂന്നും നാലും ജാതികളിൽ മുൻപുചെയ്തപോലെ ഉപ്പൂററി ചേർത്ത് ഹംസാസ്യമുദ്രയിൽ കൈകൾ മുന്നിൽനിന്ന് പിന്നിലേക്ക് വലതുവശംവഴി കൊണ്ടുവന്ന് തിരിച്ചെടുത്ത്, പിന്നെ ത്രിപതാകങ്ങളാക്കി മാററി, പാർശ്വങ്ങളിലേക്ക് വളച്ച ഉടലുമായി തെല്ലൊന്നുചായ്ച്ച തലയ്ക്കുമീതെക്കൂടെ വീശിപ്പിടിക്കുക.

(ചിത്രം 20 നോക്കുക). അഞ്ചും ആറും ജാതികളിൽ ഹംസാസ്യമായി പിടിച്ച കൈകൾ വലതുഭാഗത്തേക്കു ചരിച്ച ഉടലോടൊപ്പം മുൻഭാഗത്ത് കീഴുംമേലുമായി അലപത്മമുദ്രയായി മാററി വിരിയിക്കുക. ഏഴും എട്ടും ജാതികളിൽ ത്രിപതാകഹസ്തംപിടിച്ച് മുന്നോട്ടു കുനിഞ്ഞ ഉടലോടൊപ്പം മേലും കീഴുമായി വീശിപ്പിടിക്കണം. ഇതുവരെ പറഞ്ഞ ഈ നൃത്തഭേദങ്ങൾ ഇക്കാലത്ത് ചിലർ ചെയ്യുന്നത് ഒരു നിസ്സാര ഭാവത്തിലാണ്. ലഘുവായി ചുവടുവെച്ചും വിരൽത്തുമ്പിന്മേൽ നില്ക്കാതെയുമാണ് അവർ പരിശീലനം ചെയ്യുന്നത്. അതു ശരിയല്ല.

തെയ്ഹത്—തെയ്ഹിയിൽ ഇനിയും ചില അടവുകളുണ്ട്. നേരെനിന്ന് കാലുകൾ നേരെവെച്ച് നില്ക്കുന്നത് ഒന്ന്. മറെറാന്നാകട്ടെ പാതകഹസ്തം പിടിച്ച് ഒരു കൈയ് വലതുഭാഗത്തേക്കു നീട്ടി, മററേ കൈയ് മടക്കി മണിക്കെട്ടിൽവെച്ച് കൈപ്പത്തി കീഴോട്ടിട്ട് ആട്ടുന്നതാണ്. ഒരാളെ കൈകാട്ടി വിളിക്കുന്ന

മട്ടായിത്തോന്നുമിതു്. 'മണിക്കെട്ടതട്ടൽ' എന്നാണു് ഇതിനു പേരുപറയുന്നതു്. ഇതിൽ കാലുകൾ ചവിട്ടി ഒരു ഭാഗത്തേക്കു ചെരിച്ചു് നിരക്കണം. ഇതിനുശേഷം ഒരു കൈയ്യ് മാറിനു നേക്ക് അലപത്മം മുദ്രയായി പിടിച്ചു് ഒരു പുഷ്പത്തിൻെറ ആകൃതിയിൽ മലർത്തി കാണിക്കുക; മറേറ കൈയ്യ് തലയ്ക്കുമീതെ ഹംസാസ്യമുദ്രയായി പിടിച്ചു് ഒരു വണ്ടുപോലെ നിറുത്തുക; കാലുകൾ ചവിട്ടി മുന്നോട്ടു ചെരിച്ചു നിരക്കണം. ഈ മനോഹരമായ നില 21-ാം ചിത്രത്തിൽ കാണാം. ഇതിൽത്തന്നെ മാറിനുനേരെ പിടിക്കുന്ന അലപത്മഹസ്തം തിരിച്ചു കാണിക്കുകയും ചെയ്യാം. ഒടുവിൽ ഇരുന്നു മുദ്രപിടിക്കുന്നതോടെ ഈ തെയ്ഹത്—തെയ്ഹി തീരുന്നു.

5. അഞ്ചാമത്തേതു്:—തത്തെയ്–താഹ'.

ഇതിൽ കാലുകൾ മണ്ഡലമിട്ടാണു്. മാർവിനു് നേരേ ഒന്നിനൊന്നു് അഭിമുഖമായിവെച്ച ത്രിപതാക ഹസ്തങ്ങളെ അവിടെനിന്നും ഇരുഭാഗങ്ങളിലേക്കും നീട്ടണം. കാലുകളിൽതട്ടി കുതിച്ചു ചവിട്ടണം ത്രിപതാക മുദ്ര പിടിച്ച കൈകൾ രണ്ടും അകവും പുറവും ആക്കി നിറുത്തി തിരിച്ചും മറിച്ചും പിടിക്കുക. ഇതിനു ശേഷം ത്രിപതാകം പിടിച്ച കൈയ്യ് ഒരു വശത്തേക്കു മാററി ഉയർത്തി കണ്ണാടി നോക്കുന്നതുപോലെ പിടിക്കണം. (ചിത്രം 22 നോക്കുക.)

ഇതിലാകെ പന്ത്രണ്ടു ജാതിയുണ്ടു്; മുൻപു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽ നാലുജാതി ഉൾപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞു. അഞ്ചും ആറും ജാതികളിലും, ഏഴും എട്ടും ജാതികളിലും മണ്ഡലപാദങ്ങളായിനിന്നു് ചുവടുവെച്ചു് ഉപ്പൂററിതട്ടി, കൈകൾ ത്രിപതാകമാക്കി, വലത്തു് ഇടത്തു് എന്ന മുറയിൽ, ഓരോഭാഗത്തേക്കും അല്പമൊന്നു ചാഞ്ഞ ഉടലോടൊപ്പം

ചായ്ച്ച്, പിന്നീട്ട് ഉയൎത്തി തലപ്പൊക്കത്തിൽ വീശുന്ന മട്ടിൽ പിടിക്കണം. പതിനൊന്നും പന്ത്രണ്ടും ജാതികളിൽ വലതുകാലു സമമായി തറയിൽവെച്ച് ഇടതുകാൽ പൊക്കി തെല്ലൊന്നു മടക്കി, വലതുകാലിന്റെ ഉൾവശംകൊണ്ടുവന്ന്, വലതുകൈ നീട്ടി ഇടതുകൈ മടക്കി മാറിനു നേരേ കൊണ്ടുവരണം. ഇതു് ഏററവും മനോഹരമായ ഒരു നൃത്തമാണ്. (ചിത്രം 23 നോക്കുക.)

തത്തെയ്—താഹായിൽ ചതുരശ്രം, ത്രിശ്രം, മിശ്രം, ഖണ്ഡം, സങ്കീൎണ്ണം എന്നിങ്ങിനെ ജാതിഭേദം കല്പിച്ച് ആടാം.

6. ആറാമത്തേതു: തെയ്—തെയ്—താ.

ഇതിൽ ഈരണ്ടായി ആറു ജാതികളുണ്ട്. കാലുകൾ കുതിച്ചു ചവിട്ടും; കൈയ്യുൾ മാറിനു നേരെ ഹംസാസ്യമായി ആരംഭിച്ച്, ആ മുദ്രപിടിച്ച കൈയ്, അതുവിടാതെ ഒന്നു മറിച്ച്, പിന്നീട്ട് അലപത്മമായി വിരിച്ച്, ഇരുഭാഗത്തേക്കും പതാകമായി നീട്ടണം. ഇതേ കൈയ്യാലുകൾ പലമുറയിൽവരും. ഇടയ്ക്ക് പതാകഹസ്തത്തിൽ മണിക്കെട്ടു തട്ടുന്നതുതന്നെ ആറുതരംവരും.

7. ഏഴാമത്തേതു്; തിത്—തിത്—തെയ്.

ഇതു് നാലു ജാതികളായി തിരിക്കാം. ആദ്യത്തെ ജാതിയിൽ മണ്ഡലനിലയ്ക്കു ഹംസാസ്യമായ് പിടിച്ച ഇരുകൈയ്യുളിൽ വലത്തേതു് മാറിൽവെച്ച് ഇടത്തേതു് നീട്ടി നില്ക്കണം. പിന്നെ വലത്തേക്കാല് മുന്നോട്ടു നീട്ടുക; ഉപ്പൂററി തട്ടുക; ഇങ്ങിനെ തട്ടുമ്പോൾ വലത്തെ കൈ അലപത്മമാക്കി കാലുപോകുന്ന വഴിയെ നീട്ടി മുകളിലേക്കുകൊണ്ടുപോയി (ചിത്രം 24 നോക്കുക), പോ

യവഴിക്കുതന്നെ തിരിച്ചെടുത്തു് നടുവെ മുഖത്തിനെതിരെ ഹംസാസ്യമായി പിടിച്ചു (ചിത്രം 25 നോക്കുക), വീണ്ടും മാറിനു നേരെ അലപത്മമാക്കി തി-തി-തെയ് എന്നു് മൂന്നക്ഷരകാലത്തിൽ വന്നുചേരും (ചിത്രം 26 നോക്കുക). ഇങ്ങിനെ അഞ്ചുതവണ വലത്തും ഇടത്തുമായ് കാണിക്കണം. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞിടത്തു് എത്തുമ്പോൾ കാലു രണ്ടും സമമായ് വന്നു ചേർന്നിരിക്കും.

രണ്ടാം ജാതിയിൽ, വലത്തുകാൽ മെടഞ്ഞു പിന്നോട്ടുമാററി വിരൽതുമ്പിൽ നില്ക്കുക. ഇടത്തുകൈയ് പതാകമുദ്രയിൽ ഒരുവാശത്തേക്കു നീട്ടുക; വലത്തുകൈയ് അലപത്മത്തോടെ ഒന്നു മടക്കി മേൽകീഴ് തിരിക്കുക. (ചിത്രം 27 നോക്കുക).

മൂന്നാം ജാതിയിൽ, ആദ്യം ഉടല് മുഴുവനും ഒരു വശത്തേക്കു (Profile) തിരിച്ചു്, വലംകൈയ് വലത്തുകാല നു മുൻപിൽ തള്ളിനിൽക്കുക; ഇരു കൈയ്യുകളും ത്രിപതാക മുദ്രയിലായിരിക്കണം. രണ്ടു കൈയ്യുകളും മാറും നേരെ ഒരേ കോണിൽ വരുമ്പടി പിടിക്കണം. ഇതിൽ വരുന്ന മൂന്നു നിലകളെ ചിത്രങ്ങളിൽ (28, 29, 30) കാണാം. അടുത്ത പടി, മുൻപുപറഞ്ഞിട്ടുള്ള 'തെയ്യത്തെ ചേർത്തു്', ത്രിപതാകഹസ്തം ഒരു വശത്തുനിന്നു കൊണ്ടുവന്നു്, 'തിത്തിത്തെയ്' എന്നു് ആദ്യം ചൊല്ലിയമട്ടിൽ മറേറതും ചെയ്യുക. മൂന്നാമതു രണ്ടു 'തെയ്' കളെച്ചേർത്തു ചെയ്യണം; ചേർത്ത 'തെയ് തെയ്'-യിൽ ത്രിപതാകമായി പിടിച്ച ഇരുകൈയ്യുകളും മാറിനു മുൻപിൽ ഒന്നിനൊന്നഭിമുഖമാക്കിവെച്ചു ചലിപ്പിക്കണം. നാലാമതായി, മൂന്നു 'തെയ്'കളെച്ചേർത്തു് മാറിനു മുൻപിൽ വെച്ച രണ്ടു ത്രിപതാകകളോടൊപ്പം, മൂന്നാമത്തേതിൽ ചെയ്യുപോലെ ചെയ്യു് പിന്നീടു് ആദ്യം'തിത്തി

ത്തെയ്''ക്ക കാണിച്ചമട്ടിൽ വീണ്ടും കാണിച്ച് കലാശിപ്പിക്കണം.

നാലാംജാതിയിൽ കാണിക്കേണ്ടുന്ന മുറ: മണ്ഡലക്കാലിൽ നില്ക്കു. കൈകൾ പതാകമാക്കി നേരെ ഒരേ കോണിൽവരുംപടി നീട്ടുക. എന്നിട്ട് ഈ അടവു് ആരംഭിക്കണം. (ചിത്രം 31 നോക്കുക.) പിന്നെ ഇടത്തുകാല് മുന്നോട്ടെടുത്തു, ഉപ്പൂററി നാട്ടി, പാൾ്വങ്ങളിൽ നീട്ടിവെച്ച പതാകഹസ്തങ്ങളിൽ വലത്തേതു തലയ്ക്കുമേലെ കൊണ്ടുവന്ന് ചുഴററി, മാറിനു മുൻപിൽ കൊണ്ടുവന്ന്(ചിത്രം 32 നോക്കുക), ഉടൽ നേരേനിർത്തി, ഇടത്തുകാല് മുമ്പിൽനിന്നും ഇഴച്ചു വലിച്ചെടുത്തു സമമായി വെച്ചു, മാറിന് മുൻപുകൊണ്ടുവന്ന വലത്തുകൈയ് ശരീരം വളയ്ക്കാതെ കീഴെ താഴ്ത്തിക്കൊണ്ടുപോയ്, ഇളക്കിക്കാണിക്കണം (ചിത്രം 33 നോക്കുക). ഇതിൽ പ്രധാനമായി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതു കൈയ് തലയ്ക്കുമീതെ ചുഴററുമ്പോഴും, കാലു മുന്നോട്ടു നീട്ടി കുത്തുമ്പോഴും 'മറേറക്കാലു മറേറക്കൈ'യ് എന്ന ക്രമം വിടാതെ ഓർത്തിരിക്കേണമെന്നതാണ്. അതായതു് വലതുകാൽ മുന്നോട്ടു നീട്ടുമ്പോൾ ഇടത്തുകൈ മുകളിൽ ചുഴററണം; ഇടതുകാല് മുന്നോട്ടുനീട്ടുമ്പോൾ വലതുകൈയ് മുകളിൽ ചുഴററണം. ഇക്കാലത്തു് ഇതു ചെയ്യുന്നതു് ഒരേകാലും ഒരേ കയ്യും ആയിട്ടാണ്. അതു് തീരെ തെററാണ്. "തതികിണതോം" എന്നിങ്ങിനെ മൃദംഗമടിക്കുമ്പോൾ വരേണ്ടുന്നതു് ഒരേ കാൽ ഒരേ കൈയ് എന്ന മുറയാണ്. (ചിത്രങ്ങൾ 28, 29, 30 നോക്കുക); 'കിടതരികിടതോം.' എന്ന മൃദംഗം വായിക്കുമ്പോൾ മററ കാൽ മററകൈയ് എന്ന മുറയാണ പാലിക്കേണ്ടതു്.

ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടുന്ന മറെറാരു കാര്യം ഇവിടെ പറയേണ്ടതുണ്ട്. 'കിടതരികിടതോ'മിൽ തലയ്ക്കുമേലെ

കൈയ് ചുഴററിക്കാണിക്കുമ്പോൾ, വിശേഷിച്ച് ദ്രുതകാലത്തിൽ കാണിക്കുമ്പോൾ കൈയ് മുഴുവനും വട്ടം ചുഴററിക്കാണിക്കണം (ചിത്രം 34 നോക്കുക). ഇങ്ങിനെ കാണിക്കുന്നതായിരിക്കും ഭംഗി. മുഴുവൻ കാണിക്കാതെയും തരുന്നമട്ടിലും തോളോടിച്ചും ഇതു പലർ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ചില നാട്യസമ്പ്രദായങ്ങളിലും ഇപ്പറഞ്ഞമാതിരി ഉപദേശിച്ചു കാണുന്നു. അതും അത്ര ഭംഗിയല്ല.

8. എട്ടാമത്തേതു്: തെയ്ത്-തെയ്തത്താ.

ഇതിൻെറ 12 ജാതിയിലും മിക്കവാറും ഉപ്പൂററി പൊക്കുകയില്ല. കുതിക്കൽ, മുൻപു, പിൻപു, മുകളിലേക്ക, പാർശ്വങ്ങളിലേക്ക കൈയ് പോകാതെ ഇങ്ങിനെ ഈ അടവിൽ പല ഉൾപ്പിരിവുകളും വന്നുപെടുന്നു. ഇവയുടെ ഉദാഹരണങ്ങളായി നാലു മാതൃകകളുടെ ചിത്രങ്ങൾ മാത്രം ഇവിടെ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു (ചിത്രങ്ങൾ 35, 36, 37, 38 നോക്കുക).

ചുവടുകളോടു ചേർന്നും മെയ്‌ലാഘവം കലർന്നുമായ അടവുകൾക്ക് 'മെയ്യടവ്' എന്നു് ഒരുവിഭാഗം കല്പിക്കാം. ഇപ്പോൾ പറഞ്ഞ എട്ടാമത്തേതിലും, ഇനി പറയാൻ പോകുന്ന ഒമ്പതാമത്തേതിലും മിക്കവാറും കാലുകൾകൊണ്ടുള്ള ചവിട്ടു് ഇല്ലെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ; ഉചിതം പോലെ ഇവയിൽ ചില കുതിപ്പുകളും വീശലുകളും ചേർത്തിട്ടുമുണ്ട്. ഇക്കാരണങ്ങൾകൊണ്ടു് ഈ രണ്ടു ജാതി അടവുകൾക്ക് സൌകര്യം മുൻനിറുത്തി 'പൊയ്യടവ്' എന്ന നാമകരണം ചെയ്യാം. 'മെയ്' 'പൊയ്' എന്നീ വിഭജനം ഗ്രന്ഥങ്ങളിലോ എല്ലാ സമ്പ്രദായങ്ങളിലോ ഇല്ലെന്നിരുന്നാലും അടവുകളെപ്പററി നാമിങ്ങനെ വിശദീകരണം നൽകു

മ്പോൾ ഇങ്ങനെ ഒരു വിഭജനം അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരു ന്നു. മിക്കവാറും ഇപ്പോൾ പറഞ്ഞലക്ഷണം ഉള്ളവയ്ക്കു് 'പൊയ്യടവ്' എന്ന പേരു പറയാം; എങ്കിലും ഈ പൊയ്യടവിൽ രണ്ടിനൊന്നു് എന്ന കണക്കിൽ മെയ്യടവി ൽ വരുന്ന കാൽത്തട്ടും അരിന്റെ ചൊല്ലും ഉണ്ടാ യിരിക്കും.

9. ഒമ്പതാമത്തേതു്: താ–തെയ്–തെയ്–താ

ഇതിൽ കാലുകൾ ഒന്നിനുപിന്നിൽ മറെറാന്നായ് വെക്കണം; എന്നിട്ടു കൈകൾ ഹംസാസ്യത്തിൽനിന്നു് അലപത്മമായി വിരിച്ചു് പാർശ്വങ്ങളിൽ പിടിക്കുക. അടുത്തപടി ഹംസാസ്യഹസ്തം മാറിന്നെതിരെനിന്നു് പിന്നോട്ടുപോയ് സദസ്സിന്നഭിമുഖമായ് കൊണ്ടുവന്നു പിടിക്കുക. ആദ്യം പറഞ്ഞതിൽ ഒരു കാല് ഒരു കൈയ്; രണ്ടാമതു പറഞ്ഞതിൽ മറേറകൈയ്യും മറേറ ക്കാലും എന്ന മുറ. മൂന്നാമത്തേതിൽ കാല് തട്ടി പിന്നിൽ കാൽവിരൽത്തുമ്പു് കുത്തി നില്ക്കുക. നാലാമത്തേതിൽ ഹംസാസ്യമുദ്ര പിടിച്ച കൈകൾ പാർശ്വങ്ങളിൽനിന്നും അലപത്മമായി വിരിച്ചു് മുന്നാക്കം കൊണ്ടുവരിക. ഇതിൽ ഉടൽ തിരിച്ചു് മുന്നോട്ടു വരണം. അഞ്ചാമത്തേ തിൽ ഇരുന്നുകൊണ്ടുവേണം കാണിക്കാൻ.

മുൻപുപറഞ്ഞ ഒമ്പതു ജാതി അടവുകളിലും നിറ യെ ഉൾപ്പിരിവുകൾ ഉണ്ടു്. എല്ലാംകൂടി കണക്കാക്കു മ്പോൾ നൂറിനു മേലെ വരും. അടവുകൾ മുഴുവനും ഒന്നിനു മേലെ ഒന്നു് എന്നുള്ള തുടർച്ച അറിഞ്ഞു പഠിക്കു ന്നതിനും എളുപ്പത്തിൽ അതെല്ലാം ഓർമ്മിക്കുന്നതിനും വേ ണ്ടി മാത്രമാണു് എല്ലാററിനേയും ഞങ്ങൾ ഒമ്പതായ് വകതിരിച്ചതു്. ചില ആശാന്മാർ ചില സമ്പ്രദായങ്ങ ളിൽ തട്ടടവുകളെല്ലാം ഒരു വകുപ്പു്, മററുള്ളതെല്ലാം

മററൊരു വകുപ്പ് എന്നിങ്ങിനെ അടവുകളെ രണ്ടായ് പകുത്തു കണ്ടിട്ടുണ്ട്; കൂടാതെ മുമ്പു പറഞ്ഞ ഉൾപ്പിരിവു കളിൽ ചിലവയെ പ്രത്യേകമെടുത്തും കണക്കാക്കീട്ടും ഉണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് ഈ പുസ്തകത്തിൽ തിതി തൈയ്യ ശേഷം ഞങ്ങൾ പറഞ്ഞുവെച്ച 'തെയ് തെയ് തിതി തെയ്താ' തുടങ്ങിയവ പ്രത്യേകം അടവിൽ ചിലർ പെടുത്തുന്നു. എട്ടാമത്തെ മെയ്യടവുജാതിയിൽ നാമി വിടെ ഉൾപ്പെടുത്തിയ നിശ്ശബ്ദമായ പായ്ചൽ എത്തിപ്പിടിക്കൽ തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് 'തത്തെയ്ന്തത്താ–തി ത്തെയ്ന്തത്താ' എന്നിങ്ങിനെ ഒരു പ്രത്യേകമായ അട വ് എന്നു ചിലർ പറയാറുണ്ട്.

ഉൾപ്പിരിവുകളോട്ടുകൂടിയ ഈ ഒൻപതുജാതി അട വുകൾ പഠിച്ചതിനുശേഷം നർത്തകികൾ ഒന്നാമത്തെ ച്ച ടങ്ങായ അലാരിപ്പ് ആരംഭിക്കുന്നു. ശരിയായി ചുവട്ടു കൾ തട്ടാനും,തട്ടുമ്പോഴുള്ള ച്ചെകേൾപ്പിക്കാനും കൈയ് കാലുകൾ ആവശ്യമുള്ളത്ര അളവിൽ പ്രയോഗിക്കാനും തെററാതെ രാഗത്തിൻെറ ഈണത്തോടൊപ്പം ചെയ്യാനും ഏതാണ്ട് ഒന്നരവർഷം വേണ്ടിവരും. ഇതുവരെ വിസ്തരി ച്ച അടവുകളെല്ലാം നട്ടുവന്മാർ ഒരു താളത്തേയും ആശ്ര യിക്കാതെ, കാലപ്രമാണം; ഈണം (കാല്പൈ) എന്നിവ മാത്രം അസ്പദമാക്കി പഠിപ്പിക്കുന്നു. എങ്കിലും പ്രത്യേകം പറഞ്ഞുകൊടുക്കാതെതന്നെ ഇതിൽ ത്യശ്രം, ചതുരശ്രം ഖണ്ഡനടകൾ എന്നിവ താനേതന്നെ വരും. അടവുക ളെല്ലാം മിക്കവാറും 'സശബ്ദക്രിയകളാ'യിട്ടാണ് വരുന്ന ത്. "തത്തൈ താം—തിത്തൈ താം" എന്നിങ്ങനെ മുൻപുപിൻപു ഉടലു ചുഴററിക്കാണിക്കുന്നതെല്ലാം ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ നിശ്ശബ്ദക്രിയയായി വരും. കൂടാതെ 'പൊ യ്യടവ്' എന്ന് നാം എട്ടാമതും ഒൻപതാമതുമായ പ്പറ ഞ്ഞ അടവുകളും മിക്കവാറും നിശ്ശബ്ദക്രിയകളാണ്.

ഇങ്ങനെ ഒൻപതു [illegible]തി അടവുകൾ അഭ്യസിക്കുമ്പോൾ ഇരുന്നു്, എഴുന്നേററു്, ചുററി, കുതിച്ചു്, വളഞ്ഞു്, കുനിഞ്ഞു്, ചാഞ്ഞു് എന്നിങ്ങനെ എല്ലാത്തരത്തിലുമുള്ള ശരീര വിന്യാസങ്ങളും പരിശീലിക്കണം. അതോടൊപ്പം തട്ടു്, മെട്ടു് (ചവിട്ടു്) കുതിപ്പു് തുടങ്ങിയ ചരണവിന്യാസങ്ങളും പരിചയിക്കണം. അതുപോലെ തന്നെ കൈയ്യുകൾക്ക വേണ്ട കരണങ്ങളും 'വർത്തന'കൾ എന്നു പറയപ്പെടുന്ന ആവേഷ്ടിതം (തിരിച്ചിൽ) തുടങ്ങിയവയും പരിശീലിക്കണം.

ഓരോന്നും ഒന്നിനുപിൻപ് ഒന്നായി വലത്തു് ഇടത്തു് എന്ന സമ്പ്രദായത്തിൽ രണ്ടു തവണവീതം ചെയ്യണം. വലതുകൈയ്യും വലതുകാലുംകൊണ്ടു കാണിക്കുന്നതു് അതേപടിതന്നെ ഇടതുകൈയ്യും ഇടതുകാലുംകൊണ്ടു കാണിക്കണമെന്നർത്ഥം.

ഇവയെല്ലാം പരിശീലിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടുന്ന സൂക്ഷ്മതകൾ മറെറാരുവക; കൈയ് പോകുന്ന വഴിയെ നർത്തകിയുടെ കണ്ണും പോണം. "യതോഹസ്തസ്തതോ ദൃഷ്ടിഃ" എന്നിങ്ങനെ ഇതിനെപ്പററി ശാസ്ത്രത്തിൽ പറയുന്നുണ്ടു്.

പാട്ടിൽ ദ്രുതകാലമെടുക്കുമ്പോൾ ശാരീരത്തിനു് സ്പഷ്ടത എത്ര കണ്ടു് ആവശ്യമോ അത്രകണ്ടുതന്നെ മേൽകാലത്തിലുള്ള അടവുകൾ കാട്ടുമ്പോഴും ഓരോ ഭാഗവും തെററാതെയും വിട്ടുപോകാതെയും പരിശീലിക്കേണ്ടതു് പിന്നീടാവശ്യമാണു്.

പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങൾ, ശില്പങ്ങൾ, എന്നിവയിൽ കാണപ്പെടുന്ന കരണങ്ങളും അവയുടെ [illegible]യകളും ഈ അടവുകളിൽ അങ്ങിങ്ങായി ഉണ്ടെന്നു് മുന്[illegible] പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഉദാഹരിക്കാം. കാല് പിന്നിൽകുത്തി,



ചിത്രം 18.



ചിത്രം 19.



ചിത്രം 20.



ചിത്രം 21.



ചിത്രം 22.



ചിത്രം 23.



ചിത്രം 24.



ചിത്രം 25.



ചിത്രം 26.



ചിത്രം 27.



ചിത്രം 28.



ചിത്രം 29.



ചിത്രം 30.



ചിത്രം 31.



ചിത്രം 32.



ചിത്രം 33.

കൈകൾ മണിക്കെട്ടിങ്കൽവെച്ചു് മാറിൽ മെടഞ്ഞുവെയ്ക്കുമ്പോൾ ഹസ്തപാദങ്ങളിൽ 'സ്വസ്തിക'നില വരുമല്ലോ. കൈമാത്രം മെടഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്ന നിലയിൽ മണ്ഡലസ്വസ്തികകരണം വരും. 'തൈത്തതാമ'ൽ തിരിഞ്ഞു് പിൻപുറമായ് ഇരുന്നു് കൈകൾ മെടഞ്ഞു പിടിക്കുമ്പോൾ, പൃഷ്ഠസ്വസ്തികകരണം' വരും, "മണിബന്ധനമുക്തൗഹി പതാകൌ പല്ലവൌ സ്മൃതൗ" എന്നിങ്ങനെ മണിക്കെട്ടിൽ മടക്കിയ മുൻകൈ, കൊമ്പിൽനിന്നു കൊഴിഞ്ഞു തൂങ്ങുന്ന തളിരിന്റെ മട്ടിൽ കാണിച്ചാൽ 'പല്ലവഹസ്ത'മെന്നു ഭരതൻ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്നു. ഈ പല്ലവഹസ്തം 'മണിക്കെട്ടുതട്ടുക' എന്നതിൽ വരുന്നുവെന്നു് ഓർക്കുക. 'അലാതം' 'ദണ്ഡപക്ഷം', 'വൈശാഖരേചിതം' എന്നീ കരണങ്ങളിൽ വരുന്ന കാലുകൾ "തൈത്ത-താ-ഹായിലും തെയ്-തെയ്യത്താഹായിലും വരുന്നുണ്ടു്. (ചിത്രങ്ങൾ 23, 35 നോക്കുക.) കാൽ പാർശ്വങ്ങളിലേക്കു നീട്ടി കുതികാലിൽ കുത്തുന്ന അടവുകളിലുള്ള (ചിത്രങ്ങൾ 4, 24, 25 നോക്കുക) കാൽനില 'ദണ്ഡകരേചിതം' 'ക്രാന്തം'എന്നീ കരണങ്ങളിൽ വരും. എട്ടാമത്തെ അടവിൽപ്പെട്ട ഒരെണ്ണത്തിനു കൊട്ടത്തിരിക്കുന്ന നില (ചിത്രം 37, 75 നോക്കുക) 'ഗണ്ഡസൂചി' കരണത്തിന്റെ ഒരു വിഭാഗമാണു്. സൂചീഹസ്തമെന്നാണു് അതിനു പേർ; കവിൾത്തട്ടിന് നേരെ സൂചീമുഖമുദ്ര പിടിക്കുക. ഇങ്ങനെ ഇനിയുമനേകം സാധർമ്മ്യങ്ങൾ ഇനി വിവരിക്കാൻ പോകുന്ന പരിപാടികളിൽ കാണാം; അതാതു സന്ദർഭങ്ങളിൽ അവ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയും ചെയ്യാം; പക്ഷേ ഈ പ്രാചീനകരണങ്ങളുമായുള്ള സാധർമ്മ്യവും ബന്ധവും കാണണമെങ്കിൽ ഭരതശാസ്ത്രത്തിലും ചിദംബരശില്പങ്ങളിലും മാത്രം അന്വേഷിച്ചാൽ പററില്ല; സാമാന്യ വ്യവഹാരത്തിനും

പൂർവ്വകാല സമ്പ്രദായത്തിനും നടുവിൽ ദേശീകരണങ്ങൾ, ദേശീചാരികൾ, ദേശീലാസ്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ളവയും ചേർത്ത് പരിശോധിച്ചാൽ ഈ പൂർവ്വാനുബന്ധം നന്നായി മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും.

അവസാനമായി വീണ്ടും ഊന്നിപ്പറയാനുള്ളതു് ഇതാണ്.

ഇതുവരെപ്പറഞ്ഞ അടവുകളിൽ ഏതക്ഷരത്തിൽ ഏതു് ഊന്നണം, അതിൽ കൈയ്യ് എങ്ങനെ പോകണം, ഏതക്ഷരം വരുമ്പോൾ ഏതു കൈ എവിടെ വരണം, ഏതിലാണ് ഇരിക്കേണ്ടതു്, കാലു ചവിട്ടിത്തട്ടേണ്ടതു്, എഴുന്നേററിരിക്കേണ്ടതു് എന്നെല്ലാം നിയമമുണ്ട്. വാക്കുകൾക്ക് അക്ഷരങ്ങൾ (Spelling) എങ്ങനെയോ, അതു തെററിയാൽ വാക്കുകൾ ഏതു വിധം മാറിപ്പോകുമോ അർത്ഥവും ഏതുവിധം തകരാറിലാകുമോ അതുപോലെ ഓരോ അടവിലും അതിൻെറ ഓരോ പിരിവിലും കൈകാലുകളുടെ അടിയും ചലനവും പാലിച്ചില്ലെങ്കിൽ എല്ലാം തെററും. ഏതു് എവിടെയാണ് വേണ്ടതെന്നു് അറിയണം; അങ്ങനെ ക്രമം തെററാതെ ഇരുന്നാൽ അഴകിനു ഒരു ഹാനിയും വരില്ല. ഓരോന്നിനും ഓരോ കണക്കുണ്ടു്; അതനുസരിച്ചു് ചെയ്താൽ ഭംഗി താനേ ഉണ്ടാകും. പ്രമാണം അതിക്രമിച്ചു്, കൂടുതലായി ചലിപ്പിച്ചു്, സ്വയം ഇല്ലാത്ത ഒരു ശോഭ ഉണ്ടാക്കിയതായി ഭാവിച്ചു്, ഞെളിഞ്ഞു വളഞ്ഞു പാട്ടുപെടുക എന്നതല്ലാതെ വ്യവസ്ഥാപിതമായതിനെ പിഴകൂടാതെ വേണ്ടും വിധം പഠിക്കുന്നതു് അധികമായ പ്രയോജനം തരും.

---

3. നൎത്തനസമ്പ്രദായം, സദസ്സിൽ പ്രകടനം, പരിപാടികൾ.

മുൻ അദ്ധ്യായത്തിൽ ഭരതനാട്യം അഭ്യസിക്കുന്നതിനുള്ള ആധാരത്തെപ്പററിയും, അതിന്റെ അഭിനയാംഗങ്ങളെപ്പററിയും, അവയുടെ ഉൾപ്പിരിവുകളായ ഒൻപതു അടവുകളെപ്പററിയും വിസ്തരിച്ചു പറഞ്ഞു. ഈ അടവുകൾ കോൎത്താണു് ഒരു സദസ്സിൽ നടത്തുന്ന നാട്യത്തിന്റെ പരിപാടികൾ, നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതു്.

നാട്യം സദസ്സിൽ ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപു്, നടി അണിയറയിൽനിന്നു് അരങ്ങത്തുവരുന്നതിനു മുൻപു് ചില ചടങ്ങുകളുണ്ടു്. 'മേളാപകം', "മേളപ്രാപ്തി" 'മേളംകൊട്ടൽ' എന്നെല്ലാമുള്ള പരിപാടിക്രമമാണു്, ആദ്യം. ഭരതനാട്യത്തിനു പാടേണ്ടുന്ന ഗീതങ്ങൾക്കും, അവയ്ക്കു സഹായമായി നില്ക്കുന്ന വാദ്യങ്ങൾക്കും ശരിയായ ഒരു യോജിപ്പുണ്ടാക്കുന്നതിനും മംഗളാചരണത്തി

നംരംവണ്ടിയാണ് ഈ പ്രാരംഭച്ചടങ്ങുകൾ. ഏതാണ്ട് ഒരു മണിക്കൂറിൽ കുറയാതെ ഇതു നീണ്ടു നില്ക്കും. നട്ടുവന്മാരാണ് ഈ ചടങ്ങുകൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ അടുത്തകാലംവരെ ഇതെല്ലാം നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു. പൂർവ്വഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഈ ചടങ്ങുകളെപ്പറ്റി സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകങ്ങളിലും, ഇന്ത്യയിൽ മററു സ്ഥലങ്ങളിൽ നടത്തുന്ന ആട്ടങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്ന ഒന്നാണിത്. ആദ്യം മൃദംഗം ശ്രേപ്പെടുത്തണം. ഒരു താളത്തിൽ, പല നടകളിൽ, യതിക്രമത്തിൽ മുറ കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞുവരുന്ന തരത്തിൽ ജതികൾ ചൊല്ലിയാണ് മൃദംഗം വായിക്കേണ്ടതു. പിന്നെ 'ജയജാനകീരമണ' എന്ന തോടയമംഗളഗീതം പാടുന്നു. തോടയമെന്നതു കഥകളിക്കു മാത്രമുള്ള ഒരു മഹത്തായ ചടങ്ങാണെന്നു ചില കേരളകലാഭിജ്ഞന്മാർ × പറയുന്നതു് തെററാണ്; അസ്സാമിലെ ചില ആട്ടങ്ങളിൽ തോടയമുണ്ട്. തെലുങ്കുനാട്ടിലും തമിഴ്നാട്ടിലും ഉള്ള ആട്ടങ്ങളിൽ ഈ സമ്പ്രദായം കാണുന്നുണ്ട്. 'മേളംകൊട്ട്'ലെന്ന ഈ ചടങ്ങ് ഇക്കാലത്തു തീരെ ഇല്ലാതായിരിക്കുന്നു.

മുൻപു വിസ്തരിച്ച ഒൻപതു ജാതി അടവുകൾ എല്ലാം അഭ്യസിക്കുന്നതു് ഏതു പരിപാടിക്കും ഉതകുന്ന തിനുവേണ്ടിയാണ്. ലയവും, കാലപ്രമാണവും, അതതു കരണങ്ങൾക്കുള്ള കൈയ്യ് ചരണന്യാസം എന്നിവ തെററാതെ ചെയ്യാനുള്ള കഴിവും വളരെനാൾ അടവുകൾ അഭ്യസിച്ചാലേ ലഭിക്കൂ. ഈ അടവുകൾ ചേർത്ത് പരിപാടികൾ രൂപവൽക്കരിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണെന്നു

× അങ്ങനെ കേരളകലാഭിജ്ഞന്മാരാരും പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതായി അറിവില്ല. (വിവർത്തകൻ)

വിസ്തരിക്കാം. അതോടൊപ്പം ആദ്യം ആടേണ്ടുന്ന ചടങ്ങായ അലാരിപ്പിൽ രണ്ടു മൂന്നു ജാതി അടവുകൾ എങ്ങനെ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നു് വിവരിച്ചു് കാണിക്കുകയും ചെയ്യാം.

ഉരുപ്പടികൾ (പരിപാടികൾ) ഉണ്ടാകുന്നതു് ഓരോ പാഠങ്ങളായി പിരിച്ചു പഠിച്ച ആട്ടങ്ങളും കരണങ്ങളും കോർത്തുകെട്ടിയാണു്; ഇങ്ങിനെയുള്ള പരിപാടികൾ ഉൾക്കൊണ്ടതാണു് സദസ്സിലുള്ള പ്രകടനം അഥവാ കച്ചേരി. നാട്യത്തിലെ ഉരുപ്പടി അഥവാ പരിപാടി എന്നാലെന്തെന്നു് ഒന്നുകൂടി വിവരിക്കാം. ഭംഗികലർന്നതും ഒരടുക്കിൽനിന്നു മറെറാരു അടുക്കിലേക്കു സ്വാഭാവികമായു്, മധുരമായു് ലയിച്ചു ചേരുന്നതും ചലനം, അഭിനയം എന്നിവ ഉൾപ്പെടുന്നതും എന്നാൽ മൊത്തത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ ഒരേ ഘടകം എന്നു തോന്നത്തക്കവണ്ണം രചിക്കപ്പെടുന്നതും ആയ ഒന്നാണു് ഉരുപ്പടി അഥവാ പരിപാടി. ഈ പരിപാടികളാണു് ഈ കലയുടെ അംഗങ്ങൾ മുഴുവൻ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതു്. ഈ കലയിൽ പ്രകടിപ്പിക്കേണ്ടുന്ന അഴകിൻെറ ആകത്തുകയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതുമാണു് ഓരോ പരിപാടി. ഇക്കാലത്തു് നാട്യക്കച്ചേരികളിൽ കൈയ്യാണ്ടിട്ടുള്ള പരിപാടികൾ അലാരിപ്പു്, ജതിസ്വരം, ശബ്ദം, വൎണ്ണം അഥവാ സ്വരജതി, പദങ്ങൾ, തില്ലാന, ശ്ലോകം എന്നിവയത്രെ. ഇങ്ങിനെ പറഞ്ഞുവെച്ച പരിപാടികളുടെ ആശയവും ഔചിത്യവും എന്തെന്നു് ഇനി അറിയേണ്ടതുണ്ടു്.

ആദ്യംവരുന്ന അലാരിപ്പു് മുഖവുരപോലെ ഒന്നാണു്. നാട്യത്തിൻെറ തുടക്കമാണിതു് നൎത്തകികൾ രംഗവന്ദനം ചെയ്യുന്നതും ഇതിലാണു്. ഒരു നൎത്തകി കരചരണവിന്യാസങ്ങളിൽ നേടീട്ടുള്ള ലാഘവവും

കണ്ണ്, മുഖം, കഴുത്ത് എന്നീ ഉപാംഗങ്ങളുടെ ചലനങ്ങളിൽ അവയ്ക്കു സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ള അഭ്യാസനൈപുണിയും എടുത്തുകാട്ടുന്ന ഒരു ചടങ്ങാണ് അലാരിപ്പ്. അലാരിപ്പിൽ നർത്തകി ശിരസ്സിനു മുകളിലും മുഖത്തിനു സമമായും, മാറിനെതിരായും അഞ്ജലീബന്ധനം ചെയ്യുന്നത് യഥാക്രമം ദൈവം, ഗുരു, സദസ്സ് എന്നിവക്ക് അർപ്പിക്കുന്ന അഭിവാദ്യം അത്രെ. അലാരിപ്പു കഴിഞ്ഞാൽ ജതിസ്വരം. അലാരിപ്പിൽ രാഗാലാപനയില്ല; ഒരു താളത്തിന്റെ കൊനിപ്പ് അഥവാ ലയാക്ഷരോച്ചാരണം മാത്രമേ അതിലുള്ളു. രണ്ടാമത്തെ ചടങ്ങായ ജതിസ്വരത്തിൽ മുൻപു പറഞ്ഞ 'കൊനിപ്പ്' ഒരു രാഗത്തിന്റെ സ്വരമാലയിൽ നിബന്ധിച്ചിരിക്കും; ഈ രാഗവും കൊനിപ്പും കലർന്നതിനെയാണ് ജതിസ്വരം എന്നു പറയുന്നത്. ഇങ്ങിനെ ശുദ്ധജതിയും സ്വരത്തോടുചേർന്ന ജതിയും കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നീട് ശബ്ദമെന്ന ചടങ്ങായി. ആദ്യത്തെ രണ്ടു ചടങ്ങുകളിൽ ലയംമാത്രം ആസ്പദമാക്കി കേവലം നൃത്തം മാത്രമാണ് കാണിക്കുന്നത്. നാട്യത്തിന്റെ ആസ്പദമായ രണ്ടംഗങ്ങൾ നൃത്തവും അഭിനയവും ആണല്ലൊ. ഇവയിൽ നൃത്തം ആദ്യത്തെ രണ്ടു ചടങ്ങുകളിൽ മുന്തിനിന്ന് ഏറക്കുറെ ചരിതാർത്ഥമായി; ഇപ്പോഴാകട്ടെ മൂന്നാമത്തെ ചടങ്ങായ ശബ്ദത്തിൽ അഭിനയമെന്ന അംശം തലകാട്ടുന്നു. അതിനാൽ ഈ മൂന്നാമത്തെ ചടങ്ങിൽ ജതിസ്വരത്തിന്റെ വായ്ത്താരിക്കു പുറമെ അടിക്കാണിക്കാനുള്ള പാട്ടിന്റെ സാഹിത്യവും നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. നൃത്തം എന്നാലെന്ത്, അഭിനയം എന്നാലെന്ത്, എന്നത് ആദ്യത്തെ മൂന്നു ചടങ്ങുകളെക്കൊണ്ട് ഏതാണ്ടൊന്നു സൂചിപ്പിച്ചു. ഇനിയാകട്ടെ ഇവ രണ്ടിന്റേയും തികവുററ അഴകും സ്വഭാവവും ആണ് കാണാൻ പോകുന്നത്. ഗീതത്തിന്റെ രാഗം, നൃത്തത്തിന്റെ ലയം, അർത്ഥത്തിന്റെ അഭിനയം ഇവ മൂന്നിന്റേയും പുഷ്ടി

ഒരേ അളവിൽ കാണുന്നതു് നാലാമത്തെ ചടങ്ങായ വർണ്ണം അല്ലെങ്കിൽ സ്വരജതിയിലാണു്. ഇതുതന്നെയാണു് ഒരു ഭരതനാട്യപ്രകടനത്തിന്റെ നടുനായകമായി പരിലസിക്കുന്നതും. നൃത്തം, അഭിനയം എന്നിവ രണ്ടും സമപ്രധാനമായി കലർന്ന വർണ്ണം നന്നായി ആടി ഫലിപ്പിക്കുന്നതിനു് നിപുണയായ ഒരു നടിക്കു് ഒരു മണിക്കൂറിൽ കൂടുതൽ സമയം വേണം. പണ്ടെല്ലാം ഒരു പ്രകടനവേളയിൽത്തന്നെ രണ്ടു വർണ്ണങ്ങൾ ആടിവരാറുണ്ടായിരുന്നു. പാട്ടുകച്ചേരിയിൽ രാഗം, താനം, പല്ലവി എന്നിവ എങ്ങിനെയോ അതുപോലെതന്നെയാണു് ഭരതനാട്യത്തിൽ വർണ്ണാഭിനയത്തെ കണക്കാക്കിയിരിക്കുന്നതു്. ശ്രമസാദ്ധ്യമായ ഈ ചടങ്ങിനുശേഷം ഒരു വിശ്രമം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണു്. ഇതിനുശേഷം അഭിനയം എന്ന വിസ്തരിച്ച ചടങ്ങു് മുഴുവനും ആടി ഫലിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ടു്; നൃത്തമില്ലാതെ അഭിനയത്തിനു മാത്രം സ്ഥാനം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ഒരിനമാണു് അഞ്ചാമത്തേതു്. പദങ്ങൾ എന്ന ചടങ്ങു് ഈ ആവശ്യത്തിനു വേണ്ടിയാണു് വെച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഭാവാഭിനയങ്ങൾ വിസ്തരിച്ചു് മനോധർമ്മത്തോടുകൂടി കാട്ടുന്നതിനുള്ള സൌകര്യമുണ്ടാക്കാനാണു് ഈ ചടങ്ങു് വിളംബകാലത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നതു്. നാലഞ്ചു പദങ്ങൾ ആടിക്കഴിഞ്ഞാൽ പ്രകടനത്തിനു ഒരു കൊഴുപ്പുണ്ടാക്കാൻവേണ്ടി ഏർപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന ഒന്നാണു് തില്ലാന. പദങ്ങളിൽ ഭാവവും അഭിനയവും പ്രത്യേകമെടുത്തു കാണിച്ചതുപോലെ തില്ലാനയിൽ ലയവും നൃത്തവും അവയുടെ തികഞ്ഞ സൌന്ദര്യത്തിൽ വെവ്വേറെ എടുത്തു കാട്ടുന്നു. തില്ലാനയ്ക്കുശേഷം പണ്ടെല്ലാം ഒന്നുരണ്ടു ശ്ലോകങ്ങൾ വിരുത്തം മട്ടിൽചൊല്ലി അഭിനയിക്ക പതിവുണ്ടായിരുന്നു. അതോടുകൂടി പ്രകടനം അവസാനിക്കും. ഇക്കാലത്തും ചിലർ ഈ ശ്ലോകാഭിനയം നടത്താറുണ്ടു്.

ഇതുവരെ പറഞ്ഞ സമ്പ്രദായം ഏതാണ്ടു് രണ്ടു നൂററാണ്ടുകളായി നമ്മുടെ നാട്ടിൽ നടന്നുവരുന്നവയാണു്. ഇതു നടപ്പാക്കിയതു് തഞ്ചാവൂർ മഹാക്ഷേത്രത്തിൽ നാട്യവിദ്യ തൊഴിലാക്കി നടത്തിയിരുന്നവരും മുത്തുസ്വാമിദീക്ഷിതരുടെ ശിഷ്യരും സുപ്രസിദ്ധ ഗാനാചാര്യന്മാരും ആയിരുന്ന ചിന്നയ്യ, പൊന്നയ്യ, വടിവേലു, ശിവാനന്ദം എന്നീ സഹോദരന്മാരായിരുന്നു. ഈ കാലത്തുതന്നെയാണു് മൈസൂരിൽ ഈ കല ഇതേമാതിരി മറെറാരു സമ്പ്രദായത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചതെന്നും അറിയുന്നു. കേരളത്തിലും ഇതേകാലത്തു തഞ്ചാവൂർ വടിവേലുവിനെ ബഹുമാനിച്ച സ്വാതിതിരുനാൾ മഹാരാജാവു് ഇതിനു സമാനമായ മോഹിനിയാട്ടം നടപ്പാക്കി.

ഇതുവരെയുള്ള വിവരണത്തിൽനിന്നും ഭരതനാട്യത്തിലെ ചടങ്ങുകൾ സംഘടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള സമ്പ്രദായത്തിൽ ഒരു സവിശേഷതയുണ്ടെന്നു് പ്രത്യക്ഷമാണല്ലോ. നൃത്തവും അഭിനയവും തലകാണിച്ചു്, അവ അല്പാല്പമായി വിരിഞ്ഞു് അതാതിൻെറ തനി മാഹാത്മ്യത്തോടെ പൂർണ്ണമായി വികസിച്ചുവരുന്നു. കാഴ്ച ഈ പരിപാടികളിൽ അനുക്രമമായി കാണാം. ഈ പൊരുത്തത്തെ മിക്കവാറും ഇക്കാലത്തു് നട്ടുവന്മാരും നടികളും അവഗണിച്ച മട്ടായിരിക്കുന്നു; അവരാകട്ടെ വേഷം മാററം, നാടോടി നടനം, നടരാജതാണ്ഡവം തുടങ്ങിയവ പുതുതായി ചേർക്കാൻ വേണ്ടി പഴയ ചടങ്ങുകൾ മാററി എന്തൊ എല്ലാം കാട്ടിക്കൂട്ടിവരുന്നുണ്ടു്. ഇതിനു വ്യവസ്ഥ ഒന്നും ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ടു് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പഴയ കാലത്തുമാത്രം നടപ്പുണ്ടായിരുന്ന ക്രമം അനുസരിച്ചാണു സദസ്സിലുള്ള പ്രകടനത്തിൻെറ പരിപാടികൾ പരിശോധിക്കുന്നതു്.

---

4. അലാരിപ്പ്.

പഴയ ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അവയലെല്ലാം പുഷ്പാഞ്ജലിയെന്നൊരു ചടങ്ങാണ് ആദ്യം പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു്. പുഷ്പാഞ്ജലിയിൽ ഗീതം വാദ്യം നൃത്തം എന്നിവ മൂന്നും വിസ്തരിച്ചുണ്ടായിരിക്കണം. തന്മൂലം പഴയ നാട്യസമ്പ്രദായത്തിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട സ്ഥാനമാണ് ഇതലങ്കരിച്ചിരുന്നതു് എന്നു തെളിയുന്നു. സദസ്സിനും അരങ്ങിനും അഞ്ജലിപൂർവ്വം പുഷ്പാസ്തരണംചെയ്തു് നടനമാടി ഒരു നടി രംഗപൂജ നിർവ്വഹിക്കുന്നതാണ് പുഷ്പാഞ്ജലി. സഭാവന്ദനമെന്നത്രെ ഇതിനു ഭാഗവതന്മാർ തങ്ങളുടെ സമ്പ്രദായത്തിൽ പറഞ്ഞുവരുന്നതു്. മൈസൂരിൽ നടപ്പുള്ള നർത്തനസമ്പ്രദായത്തിൽ പൂർവ്വാചാരത്തെ ബഹുമാനിച്ചു് ഇതിനു് പ്രധാനമായ ഒരു സ്ഥാനമാണു നൽകിയിരിക്കുന്നതു്. തമിഴ് നാട്ടിൽ നടപ്പുള്ള നാട്യത്തിൽ ഒന്നാമത്തെ ചടങ്ങായ

അലാരിപ്പ് ഈ പുഷ്പാഞ്ജലിനൃത്തത്തിലുൾപ്പെട്ട സഭാവന്ദനത്തിൻെറ മിക്ക അംശങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

'അലാരിപ്പ്' എന്ന വാക്ക് എങ്ങനെ വന്നു? എന്താണിതിൻെറ അർത്ഥം? ഇതെല്ലാം അറിയുന്നവരില്ലാക്കാലത്തില്ലെന്നു പറയാം. ശൃദ്ധാന്തപ്രകാശം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലും, ചിദംബരത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഭരതസംഗ്രഹമെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലും 'അലാരി' എന്നൊരുജാതി നൃത്തത്തെപ്പററി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്; എങ്കിലും അതിൻെറ അർത്ഥമെന്തെന്ന് അവയിലും പറയുന്നില്ല. അലാരിപ്പിൽ രാഗം പാടാതെ, ഒരു താളത്തിൽ 'താം തിതാ തെയ്ത്തതൈ' എന്ന വായ്ത്താര മാത്രം പല ആവർത്തനങ്ങളോടെ വിളംബമദ്ധ്യമകാലങ്ങളിൽ, അവസാനമൊരു ചെറിയ തീർമാനത്തിൻെറ മുത്തായ്പ്പോടുകൂടി ആടിവരുന്നു. അലാരിപ്പുകൾ പല നടകളിലും നിബന്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചില സ്തോത്രരൂപത്തിലുള്ള ചൊൽക്കെട്ടുകളും ഇതിൽ ചേർക്കാറുണ്ട്, പക്ഷെ ആ സ്തോത്രത്തിൻെറ അർത്ഥംമൊന്നും അഭിനയിക്കാറില്ല.

മേളം ആരംഭിച്ചാലുടൻ നടി അണിയറയിൽനിന്നു വന്ന്, ആദ്യമായി പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിൽ നില്ക്കുന്ന നിലയിൽ തൻെറ കലാചാതുര്യത്തെ ഒന്നാമതായ് കാണിച്ചുകൊടുക്കേണ്ടുന്ന ഒരു അവസരമെന്ന നിലയ്ക്കു് പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഈ ഒന്നാം പുറപ്പാടിനെ സംബന്ധിച്ചു വളരെ കേമമായ് വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട് നടി 'സമപാദം' എന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന നിലയിലാണു നില്ക്കുന്നത്. അങ്ങിനെ നില്ക്കുമ്പോൾ സൌഷ്ഠവം എന്ന ഗുണവും അഴകും പ്രകാശിക്കത്തക്കവണ്ണം നില്ക്കണം. രണ്ടു കാലും ചേർത്ത് നേരെവെയ്ക്കണം. മുഖവും ഉടലും നേരെ നിറുത്തണം. ദൃഷ്ടി സാധാരണമായിരിക്കണം. കൈകൾ രണ്ടും മണിക്കെട്ട് അരക്കെട്ടിൽ ചേർത്ത് കൈപ്പത്തി പി

ന്നോട്ടു് തിരിഞ്ഞിരിക്കുന്ന മട്ടിൽ സ്വാഭാവികത്വത്തോടെ നില്ക്കണം. രണ്ടു കാലിന്റെയും തള്ളവിരലും ഉപ്പൂററിയും ചേർത്തുവെച്ചു് ഭംഗിയായ് നില്ക്കുന്ന ഈ നിലയ്ക്കു് 'സംഹതം' എന്നത്രെ നൃത്യപുഷ്പാഞ്ജലി എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പേരു കൊടുത്തിരിക്കുന്നതു്. ഇതിനുശേഷം പൂർവ്വാംഗം അല്പം മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുവന്നു്, കൈകൾ ഇടുപ്പിൽനിന്നു് തലയ്ക്കുമേൽ കൊണ്ടുപോയ്, ഇരുകൈകളും പതാകാഹസ്തം ആക്കി കൂപ്പി വണങ്ങുന്ന നിലയിൽ പിടിക്കണം. മൂന്നാമത്തു ചെയ്യേണ്ടതാണു് ഇനി പറയുന്നതു്. ആദ്യം മുഖത്താണു ചലനങ്ങൾ വരുത്തേണ്ടതു്. ഇവിടെ 'അസ്ഥമി' എന്നു പറയുന്ന കണ്ണുചലനങ്ങളോടെ ദൃഷ്ടിവിലാസങ്ങൾ കാട്ടണം. ഇങ്ങിനെ അല്പമായ് മുഖം, കഴുത്തു്, കണ്ണു് എന്നീ ഉപാംഗങ്ങളിൽ വരുത്തുന്ന ചലനങ്ങൾക്കു് 'ചമത്ക്കാരം' എന്നു് നൃത്യപുഷ്പാഞ്ജലിയിൽ പേർ കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. 'മുഖജ്ഝാളി' എന്നിങ്ങനെ സംഗീതമുക്താവലിയിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന സംജ്ഞയും ഇതാണെന്നു തോന്നുന്നു.

കഴുത്തനക്കുമ്പോൾ കഴുത്തു മാത്രമേ വിലങ്ങനെ അനക്കാവൂ. കഴുത്തു വെട്ടിക്കണമെന്നർത്ഥം. അല്ലാതെ മുഖമൊ തല മുഴുവനുമൊ വിലങ്ങനെ തിരിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല. 'അഡ്ഡമു' എന്ന തെലുങ്കുവാക്കിനു് കുറുകെ അഥവാ വിലങ്ങനെ എന്നാണർത്ഥം. 'അഡ്ഡമി' എന്നതു് നമ്മുടെ നർത്തനത്തിനു് അങ്ങേഅററം അഴകുണ്ടാക്കുന്ന മഹത്വമേറിയ ഇനങ്ങളിൽ പ്രധാനമാണു്. 'കഥക്ക്' നൃത്തത്തിൽ ഇതിനു 'തോര' എന്നാണു് പറയുന്നതു്. ഇങ്ങിനെ കുറുക്കെമാത്രം ചലിപ്പിക്കുന്ന കഴുത്തിനു അഭിനയദർപ്പണം തുടങ്ങിയ പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ 'സുന്ദരി' എന്ന കണ്ഠാംഗം എന്നത്രെ പേരു നൽകിയിരിക്കുന്നതു്. ഒരു മനോഹര സംജ്ഞയാണതു്.

മുഖചലനങ്ങൾ ലഘുവായും മനോഹരമായും നിർവ്വഹിക്കണം. പലരും ഇക്കാലത്ത് നിറയെ പുഞ്ചിരിതൂകി കണ്ണും പുരികവും ഒട്ടേറെ ഇളക്കിക്കാണിക്കാറുണ്ട്; അത്യാവശ്യമില്ല. ഈ മൃദുവായ അംഗചലനത്തെ ലാസ്യത്തിന്റെ പ്രാരംഭാംഗമായ 'ഡോലം' എന്നും 'അംഗഡോല' എന്നും ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ വർണ്ണിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇളങ്കാററു ചലിക്കുന്ന താമരഇതളിന്മേൽ മിന്നുന്ന നീർത്തുള്ളിപോലെ വളരെ മൃദുവായിരിക്കണം ഈ ചലനം എന്ന് ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മറെറാരു ഗ്രന്ഥത്തിലാകട്ടെ ഈ 'ഡോലം' എന്നത് മന്ദാനിലനിൽ ചലിക്കുന്ന ദീപനാളംപോലെ ഇരിക്കണമെന്നും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

ഈ 'അസ്ഥമി' 'തൈ—തൈ തൈ—തൈ' എന്ന് സമുചിതമായ ചൊല്ലുകളോടെ ഈണത്തിൽ വരണം. ഇതിനെ 'താ—തെയ്—തൈയ്യും—തത്താ' എന്നും നട്ടുവന്മാർ ജാതിയായ് ചൊല്ലുന്നു.

നാലാമത്തേത്: രണ്ടു കൈയ്യും പതാകമായ് നീട്ടി അതോടൊപ്പം കാലും മുന്നോട്ട് എടുത്തുവെയ്ക്കുക. നീട്ടപ്പെട്ട കൈകളിൽ മുൻഭാഗം മൂന്നു കാലങ്ങളിൽ തള്ളണം. ഇതിനു 'ഉരംതട്ടൽ' എന്നു പറയും. ഇതിൽ ഉള്ളംകൈയ് ഏതുവിധത്തിൽ വെച്ചാൽ ശരിയായ് കാണിക്കാമോ ആ വിധത്തിൽവെച്ചുവേണം പരിശീലിക്കുവാൻ. അടവിൽ ഇതിനു 'തൈ—തത്തെയ്' എന്നും ജതിയിൽ 'താം—തിത്താ—തൈ—തൈത്തെയ്' എന്നും പറയും. കൈയ് കൈയ്യുടെ മേൽഭാഗം, നടുഭാഗം, അററം എന്നീ മൂന്നു ഭാഗങ്ങളിലും പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഈ വൃത്തികൾക്ക് യഥാക്രമം 'ഉരംതട്ടൽ', 'കൈയ് തള്ളൽ', 'മണിക്കെട്ടുതട്ടൽ' എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു പേരുകൾ നൽകിയിരിക്കുന്നു.

അഞ്ചാമത്തേതു്: ഇടത്തുകാലു് വിലങ്ങനെ മുന്നോട്ടു എടുത്തുവെച്ചു് മുട്ടുകാലളവിൽ മടക്കണം. വലത്തു കൈയ് ചുററി പതാകമുദ്ര പിടിച്ചു് തൈ—തൈ—തൈ എന്നിങ്ങിനെ ത്ര്യശ്രഗതിയിലും, തൈ തൈ തൈ എന്നു ദ്രുതമായും, മാറും തോളും ചുററിവരണം. ഇപ്പോൾ പിന്നോട്ടുവെച്ച വലങ്കാലു് ഇടത്തുകാലിനു് സമമായി വന്നുചേരും. നട്ടുവന്മാർ ഇതിനു താം തിതാ, തൈത്ത തൈ എന്ന പേരാണു് പറയുന്നതു്. വലത്തുഭാഗത്തേതു കഴിഞ്ഞാൽ ഇതുതന്നെ ഇടത്തുഭാഗത്തു് ആവൎത്തിക്കണം. ഇതിൽ വരുന്ന അംഗവിന്യാസം കാണാൻ കൗതുകമുള്ളതായിരിക്കും.

ആറാമത്തേതു്: കൈയ്കൾമേലേ അഞ്ജലിബദ്ധമാക്കിനിൎത്തി, നൎത്തകി കാല്വിരലുകളിൽ ഭാരംചേൎത്തു് കൈയ്കൾ കീഴെ കൊണ്ടുവന്നു്, ഇരുന്നു്, വലത്തു ഇടത്തു് എന്ന ക്രമത്തിനു മുട്ടുകൾ തറയിൽ ചവിട്ടണം. ഈ നിലയും കാണാൻ നന്നായിരിക്കും. (ചിത്രം 40 നോക്കുക)

ഏഴാമത്തേതു്: മുൻപുപറഞ്ഞ നിലയിൽനിന്നു് എഴുന്ന ഉടനോടെ മാറനുനേരെ പിടിച്ച ത്രിപതാക ഹസ്തങ്ങൾ മേലോട്ടും ഇരുവശങ്ങളിലേക്കും വീശിപ്പിടിക്കണം.

എട്ടാമത്തേതു്: വലത്തുകൈകൊണ്ടു് ത്രിപതാകം പിടിച്ചു് കീഴോട്ടുനോക്കുന്ന മട്ടിൽ മാറിന്റെ ഉയരത്തിൽ വെയ്ക്കുക; ഇടത്തുകാൽ മുന്നോട്ടുവെച്ചു് ഇരുകാലുകളും മുട്ടിന്മേൽവെച്ചു മടക്കിയിരിക്കുക.

ഈ നിലയിൽനിന്നു കുതിച്ചു് മണ്ഡലമിട്ടു്, ഉപ്പൂററി രണ്ടും അടുപ്പിച്ചു്, വിരലുകളിൽനിന്നു്, വീണ്ടും കുതിച്ചു് തട്ടടവുകൊടുത്തു്, ഇവതന്നെ വീണ്ടും ഒരാവൃത്തി ഇടത്തുഭാഗത്തും ചെയ്യുക.

പിന്നീട്ട് ശരീരം ഇടത്തുഭാഗത്തേയ്ക്കു തിരച്ച്, ത്രിപതാകം പിടിച്ച വലത്തുകൈ മുന്നോട്ടു തള്ളി ഇടത്തുകൈ മാറിൽ ചേർത്ത് നേരെ ചുഴററിപ്പിടിക്കണം. ഇതിനു ശേഷം ഉടലുചുററി, സഭയെ നോക്കി വിരലുകളിൽ കുത്തിനിന്ന് തട്ടടവു ചവുട്ടി, വലത്തുഭാഗത്തും ഇടത്തുഭാഗത്തും ഈരണ്ടുതവണ ചെയ്യുക.

പിന്നീട്ട് 'തൈത്തെത്താഹ' എന്ന അടവ് താളത്തിൽ കാലപ്രമാണം ഒപ്പിച്ച് ചവുട്ടണം.

അടുത്തപടി അല്പപതാകം, കത്തരിമുഖം തുടങ്ങിയ രണ്ടു ഹസ്തങ്ങളേയും ഒന്നിനൊന്ന് മുന്നോട്ടു നീട്ടിയ രണ്ടു വിരലുകളെക്കൊണ്ട് തൊട്ടുതൊട്ട് ലഘുവായി കോലാട്ടത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന കോലുകൾ തമ്മിൽ തട്ടുന്നതുപോലെ, മേലും കീഴും കൊണ്ടുവന്ന് 'തൈ തൈ തൈ തൈ' എന്ന് വിളംബകാലത്തിലും, 'തി തി തൈ തിതി തൈ' എന്ന് ദ്രുതകാലത്തിലും പിടിച്ചുവട്ട്, മണ്ഡലമിട്ട കാലുകളോടൊപ്പം വലത്തെകൈയ് അലപത്മമായി മാറിൽനിന്ന് മുൻപോട്ടു നീട്ടിവാങ്ങി 'തൈ തൈ. തിതി തൈതാ' എന്ന് ഇരുവശത്തേക്കും രണ്ടാവൃത്തി പിടിച്ച്, ത്രിപതാകകൈയ്യോടുകൂടി തിതിതൈ പിരിവുകൾ ആടി, ഒടുവിൽ അലപത്മമുദ്ര പിടിച്ച കൈകൾ ഇരുപുറങ്ങളിലും തലയ്ക്കുമീതേക്കൂടി വീശി, 'തൈ തൈ തൈ' എന്ന് മനോഹരമായി പിന്നോട്ടെടുത്തുകൊണ്ടുപോയി അതിന്റെ അവസാനത്തിൽ വീണ്ടും 'തളാങ്കു തക്കിട തരികട തോം' എന്ന ജതിയോടുകൂടി തലയ്ക്കുമീതെ അഞ്ജലിഹസ്തം കാട്ടി, 'തൈ തൈ'യോടുകൂടി അസ്ഥാമചെയ്ത്, ഈ അലാരിപ്പ് എന്ന ചടങ്ങ് അവസാനിപ്പിക്കണം.

ഇതുവരെ വിസ്തരിച്ച അലാരിപ്പിന്റെ ആട്ടത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യങ്ങൾ ഉണ്ട്.

പിന്നോട്ടു് അടിവെച്ചു പോകുമ്പോൾ അതു് അഴകോടെ ചെയ്യണം; പലക്കും അതു കഴിയാതെ വരുന്നുണ്ടു്. ചിലർ കുതിച്ചു കുതിച്ചു ചവുട്ടി പിന്നോട്ടു മാറുകയാണു പതിവു്; ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതു ഭംഗി ആയിരിക്കയില്ല. അലാരപ്പിൽ പൊയ്യടവുകളും കൈപൊക്കൽ ചുററൽ മുന്നോട്ടു കൈ എറിയൽ തുടങ്ങിയ പല പുതുമകളെ ചേക്കുന്ന സമ്പ്രദായവും വെച്ചുവാഴിക്കാൻ കൊള്ളുന്നവയല്ല. വളരെ മന്ദമായി പൂർവ്വാംഗം മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുവരണം; അല്ലാതെ ശക്തിയായി മുന്നോട്ടു കുതിക്കുക, കുനിയുക, കാളീവ ഗ്രഹംപോലെ നില്ക്കുക ഇവ എല്ലാം തെററാണു്; അവശ്യമില്ലാത്ത കാര്യങ്ങളുമാണു്. കൈകൾ ശക്തിയായി നീട്ടിമടക്കുക വലയിൽ അകപ്പെട്ട ജന്തുപോലെ അരങ്ങത്തു് നാലുപാടും 'കുട്ടുകുട്ടു' കളിച്ചോടുക എന്നിവയെല്ലാം നൃത്തത്തിന്റെ ഗൗരവത്തിനു ഹാനികരങ്ങളാണു്.

5. ജതിസ്വരം

രണ്ടാമത്തെ ചടങ്ങാണല്ലോ ജതിസ്വരം. രാഗവും താളവും ഇതിൽ ഇടകലരുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ആദ്യം പറയാം. 'യതി' എന്നതിന്റെ രൂപാന്തരമാണ് 'ജതി'. താളപ്രബന്ധങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരിക്കുന്നിടത്തു സംഗീതരത്നാകരം തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ആദ്യം 'യതി' എന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. സംഗീതമുക്താവലി എന്ന നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ 'യതി–നൃത്തം' 'രാഗാനുഗയതി നൃത്തം' എന്നെല്ലാം പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്; രാഗത്തോടുചേന്ന യത നൃത്തം എന്നത്ഥം. ഇതായിരിക്കണം. ഇക്കാലത്ത് 'ജതിസ്വര'മെന്നു പറയുന്ന നൃത്തത്തിന്റെ പൂവ്വരൂപം. രാഗം ചേക്കാതെ ശുദ്ധജതിയായിട്ടാണ് പണ്ട് ആടിയിരുന്നതെന്ന് വൃദ്ധന്മാരായ നട്ടുവന്മാർ ഓമ്മയിൽനിന്നു പറയുന്നു. ആദ്യം സ്വരവിഭാഗം എടുത്തു പാടിക്കഴിഞ്ഞ ഉടനെ, പെട്ടെന്ന് മേല്ക്കാല



ചിത്രം 34.



ചിത്രം 35.



ചിത്രം 36.



ചിത്രം 37.



ചിത്രം 38.



ചിത്രം 39.



[illegible]



ചിത്രം 41.



ചിത്രം 42.



ചിത്രം 43.



ചിത്രം 44.
മുകുളം.



ചിത്രം 45.
അഞ്ജലി.



ചിത്രം 46.
കപോതം.



ചിത്രം 47.

ഒററക്കൈകൾ.

1. പതാകം
2. ത്രിപതാകം
3. അർദ്ധപതാകം
4. കർത്രിമുഖം
5. മയൂരം
6. അർദ്ധചന്ദ്രം
7. അരാളം
8. ശുകതുണ്ഡം
9. മുഷ്ടി
10. ശിഖരം
11. കപിത്ഥം
12. കടകാമുഖം
13. സൂചി
14. ചന്ദ്രകല
15. പത്മകോശം

ത്തിൽ ഒരു തീർമാനത്തിലെത്തുന്ന നൃത്തത്തോടൊപ്പം ജതിസ്വരം ആരംഭിക്കുന്നു. നിശ്ചിതരാഗത്തിലും താളത്തിലും നിബന്ധിച്ച ജതിസ്വരത്തിൽ മാത്രമേ ആദ്യം തീർമാനം കേൾക്കാനാവൂ. അതിന്റെ താളാംഗങ്ങളുടെ സർവലഘുവിൽ നടിയും നട്ടുവനും യഥാക്രമം കാലും താളവും തട്ടി, തീർമാനത്തിന്റെ ഘട്ടം വരുന്നതിനു മുൻപ് നട്ടുവൻ തളാങ്കു തകതികു തകതതികിണതോം എന്നു ചൊല്ലി ഉടനെ തിർമാനം എടുക്കുന്നു. ചില അടവുകൾകൊണ്ട് ഒരു താളത്തിൽ മനോധർമ്മമായിട്ടും യുക്തമായും ചേർക്കുന്ന ഒരു തരം ഈണമാണു തീർമാനം. ജതിസ്വരത്തിൽ ഏതാണ്ട് നാലു സ്വരങ്ങൾ കലന്നിരിക്കും. ഇവയെ നൃത്തത്തിൽ വിന്യസിക്കണം. ആദ്യത്തെ സ്വരം പല്ലവിപോലെ ആവർത്തിക്കും. താളത്തിൽ ഗതിഭേദങ്ങൾ വരുത്തി ആടണം. ഓരോ സ്വരഖണ്ഡം അവസാനിച്ച് മറ്റൊരു സ്വരഖണ്ഡം എടുക്കുന്നതിനു മുൻപുതന്നെ ഇടയ്ക്ക് പഴതടയ്ക്കുന്ന മട്ടിൽ ഒരു നൃത്തം ചിട്ടയായിവന്നുകൊണ്ടേ ഇരിക്കും. രാഗത്തിന്റെ സ്വരസഞ്ചയങ്ങൾക്കും താളത്തിന്റെ മാത്രകൾക്കും സമാന്തരമായിട്ടിരിക്കണം കൈകളുടെ വിന്യാസങ്ങൾ. ജതിസ്വരങ്ങൾ ഭിന്നരാഗങ്ങളിൽ കലന്നിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഒരു ജതിസ്വരംപോലെ മറ്റൊന്നു വരില്ല. രണ്ടു ജതിസ്വരങ്ങൾ മാതൃകയായി എടുത്തു വിവരിച്ചാലേ ഇവയുടെ ആട്ടക്രമം എങ്ങനെ എന്നു മനസ്സിലാവൂ.

ആദ്യം തോടിയിൽ ചതുരശ്ര ജാതി ത്രിപുടയിലുള്ള ജതിസ്വരത്തെപ്പററി ആരായാം. ഇതിൽ നാലുസ്വരങ്ങൾ ആറുവിന്യാസങ്ങളോടെ വരും. ഇതിന്റെ ആട്ടത്തെ ഏഴുഭാഗങ്ങളായി വകതിരിക്കാം. ആദ്യസ്വരത്തിൽ നാലു വിന്യാസങ്ങൾ അണുള്ളത്. ആദ്യസ്വരം എടുത്തു പാടിയാലുടൻ നടി സർവ്വലഘുവിൽ ചവിട്ടണം.

ഉടൻതന്നെ നട്ടുവൻ മുൻപുപറഞ്ഞ മാതിരിയിൽ തീർമ്മാനമെടുക്കും. ഈ തീർമ്മാനത്തിൽ നടി മാറിനെതിരെ രണ്ടു കൈയ്യുകളും പരസ്പരാഭിമുഖമായി ത്രിപതാകം പിടിച്ചുവെച്ചു് 'തത്തൈ താഹാ' 'തെയ്യ് തെയ്ത' 'തെയ്ഹ തെയ്ഹി' എന്നിങ്ങിനെ കാലും കൈയ്യും ഒന്നിടവിട്ടു് (മറ്റേകാൽ മറ്റേകൈയ്), തെയ് തെയ് തെയ്–താ തിതെയ്" എന്നീ അടവുകൾ ആടണം.

രണ്ടാമത്തെ ഖണ്ഡം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുമ്പു് 'ത തെയ് താഹാ—തിതെയ് താഹാ' എന്നിങ്ങിനെ മാറിനുനേരെ ഒന്നിനുമീതെ ഒന്നായ്വെച്ച രണ്ടു പതാകഹസ്തങ്ങളും ആവർത്തനത്തോടെ പാർശ്വങ്ങളിലേക്കു കൊണ്ടുപോയ്, വലത്തു് ഇടത്തു് എന്നകണക്കിൽ രണ്ടു് ആവൃത്തികാണിച്ചു്, പിന്നീടു് ഹംസാസ്യമായ് പരസ്പരാഭിമുഖമായ്വെച്ച രണ്ടു കൈകളെയും മാറോടുചേർത്തു്, അവയെ അലപത്മമായ് വിരിച്ചു് ആവർത്തനങ്ങളോടെ പിന്നോട്ടു് പൊക്കിക്കൊണ്ടുപോകുക. വലത്തെ കയ്യു് ഇങ്ങിനെ പോകുമ്പോൾ വലത്തെ കാലു് പിന്നോട്ടു് എടുത്തു് മുട്ടിൽ വളയ്ക്കുക; ഇടതുകാലു് മുന്നോട്ടു വളയ്ക്കാതെ നീട്ടിയപടി ഉപ്പൂററിയിൽ താങ്ങിനില്ക്കുക. ഉടൽ ഒരുവശത്തേക്കു ചെരിച്ചു് (Profile) അല്പം ചാഞ്ഞു നില്ക്കുക. ഈ നില കാണ്മാൻ നന്നായിരിക്കും. ഈ നൃത്തം ഓരോ ഖണ്ഡത്തിലും അതിർത്തിവരമ്പുപോലെ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കും.

രണ്ടാമത്തേതു്: ആദ്യം പാടിയ സ്വരംതന്നെ തുടർന്നുവരുന്നു; നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ മാറളവിൽ രണ്ടു ശിഖരമുദ്രകൾ കൊടുത്തു്, ഉടൽ തിരിച്ചിരുന്നു്, വീണ്ടും ഉടച്ചുററിപ്പിടിക്കുക. സംഗീതമുക്താവലിയിൽ ഇതിനു 'ദേശിഖരം' എന്നത്രെ പേരുകൊടുത്തിരിക്കുന്നതു്. ഈ ഭാഗ

ത്തെ അട്ടത്തിൽ വരുന്ന അടവുകൾ ആറാമത്തേതായ 'തതെയ് താം' വിവരിക്കമ്പോൾ കൊട്ടുന്ന 'തതെയ് താഹാ' 'തിതെയ് താഹാ' 'തിതെയ് തിതെയ്', മററ കാലു് മററ കൈയ് ആയി കാണക്കേണ്ടുന്ന 'തെയ്തി തെയ്', എന്നിവയാണ്.

മൂന്നാമത്തേത്: സ്വരം അതുതന്നെ. ആട്ടം ഒരു പൊയ്യടവിൽ ആരംഭിക്കുന്നു. ഹംസാസ്യമുദ്രപിടിച്ച കൈകളൽ ഇടത്തേതു തലയ്ക്കുമീതെയും വലത്തേതു് മാറളവിലും പിടിക്കുക; മുന്നോട്ടു പിടിച്ച് പാശങ്ങളിൽ തിരിഞ്ഞ് അതു ചുററിപ്പിടിക്കുക.

നാലാമത്തേതു: ഇതിൽ വിന്യാസത്തിനു ഗതിഭേദം ചെയ്ത് ഒമ്പതു മാത്രകൊണ്ടുണ്ടാക്കിട്ടുള്ള സങ്കീർണ്ണനടയിൽ 'തരതെയ് താഹാ' എന്ന അടവുകൾ ആടുക. 'തതി കിണതോം' ചെയ്ത് അവസാനിപ്പിക്കുന്ന ഉടൻ അതിൻെറ തുടർച്ചപോലെ അടുത്തസ്വരം 'തെയ്ഹ തെയി ഹി', 'തെയ്തിത്തെയ്' എന്നീ അടവുകൾ കൊട്ടുന്നു് ആടുക. ഇതു നാലാമത്തേതിന്നു് അട്ടുന്നു് ഇടയ്ക്കിടെ അതിതീവചമുപോലെ നൃത്തംകൂടാതെ എട്ടേക്കണ്ടതാണ്. ഇതു രണ്ടാമത്തെ സ്വരവും അഞ്ചാമത്തെ ഭാഗവും ആണു്.

ആറാമത്തെ ഭാഗത്തിൻെറ അടവുകൾ: 'തത്തെയ് താഹാ', 'തെയ് തെയ്താ', പാശ്ചങ്ങളിൽ ചെയ്യുന്ന തത്തെയ് താഹാ, നേരെ മുൻപിൽ ചെയ്യുന്ന തെയ്ഹ തെയ്ഹി 'താ തെയ് തെയ്ത', വീണ്ടും 'തെയ്ഹ തെയ്ഹി' മററകാൽ മററകൈയ് 'തിതിതെയ് തിതിതെയ്'.

ഏഴാമത്തേതിൽ അവസാനസ്വരം പാടി നൃത്തം ചെയ്യുക. ഇവിടെ വരുന്ന അടവുകൾ; വലതുഭാഗത്തു

രണ്ടുതവണ 'തെയ്ഹ തെയ്ഹി', 'തെയ് തെയ് തെയ് തെയ്', ചെരിച്ചു പിടിക്കുന്ന 'തെയ്ഹ തെയ്ഹി', മററകാല് മറേറ കയ്യ് ആയി എടുക്കേണ്ടുന്ന 'തെയ് തിതിതെയ്' (വലത്തും ഇടത്തും ആയി രണ്ടാവൃത്തി), കുതിച്ചുപിടിക്കുന്ന തെയുംതത്ത, തെയ്തെയ് തെയ്ത, ഒരു കയ്യിലും ഒരു കാലിലും വരുന്ന തെയ് തിതി തെയ്.

അടുത്ത ഘട്ടം രണ്ടാമത്തെ ഉദാഹരണമായി വസന്താരാഗത്തിൽ തിശ്ര ഏകകാലത്തിൽ ഉള്ള ജതിസ്വരം എടുത്തുകൊണ്ടുവേണം. സ്വരം പാടാൻ ആരംഭിച്ച ഉടൻതന്നെ നടി ഈണംമൂളി പാർശ്വത്തിലേക്ക നീട്ടിയ പതാകഹസ്തങ്ങൾകൊണ്ടു വർത്തനകം പിടിച്ച്, തല യ്ക്കുപിന്നിൽ ചുററിക്കാണിക്കുക. ഇതുതന്നെ വലത്തുമിട ത്തുമായ് രണ്ടാവൃത്തി ചെയ്യുക. അതോടൊപ്പം വലത്തു കാലു മുമ്പോട്ടുവെച്ച്, നീട്ടിയതും പതാകഹസ്തത്തോടു കൂടിയതും ആയ വലത്തുകൈയ് ശരീരം വളച്ചുകൊണ്ടു മുൻപിൽനിന്നു പിമ്പോട്ടു കൊണ്ടുപോകുക. ഇതുതന്നെ ഇടത്തുപുറത്തും ചെയ്ത പിന്നെ പാർശ്വങ്ങളിലേക്ക പതാകഹസ്തങ്ങൾ നീട്ടി ഉടൽ അല്പമൊന്നതിരിച്ച്, അര ക്കെട്ടിൽ തെല്ലമന്ന്, വലതുകാല് മെടഞ്ഞു പിന്നോട്ടു വിരൽത്തുമ്പുകൾ ഊന്നിക്കുത്തി, തത്തെയ്ത—തിത്തെ യ്ത എന്ന് ഇതുതന്നെ വലതുഭാഗത്തും ഇടതുഭാഗ ത്തും രണ്ടു പ്രാവശ്യം ചെയ്യുക. ഇതിൽവരുന്ന നില കാണാൻ ഭംഗയുള്ളതായിരിക്കും. (ചിത്രം 42 നോക്കു ക.) ഇതു തന്നെ വീണ്ടും തെയ്–തത്തെയ് എന്ന് കുതി ക്കുന്ന മട്ടിലും വലതുമിടത്തും രണ്ടു തവണവീതം തിരി ഞ്ഞു ചെയ്യുക. അടുത്ത ഘട്ടത്തിൽ മണ്ഡലമിട്ടു ഉടൽ അമന്നിരുന്ന്, വലത്തുകൈയ് അലപത്മമായ് മേലോട്ടു പൊക്കി, ഇടതുകൈയ് തൊങ്ങൽപോലെ വെച്ച് തത്തെയ്താഹാ, തിത്തെയ് എന്നിങ്ങിനെ തട്ടടവുമായി

കണ്ഠചലനത്തോടെ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു തലകുനിച്ചു കാലുനോക്കുന്ന ഭാവത്തിൽ ചുവടു തട്ടുക. ഇതും കാണാൻ കൗതുകമുള്ള ഒരു നിലയാണ്. (ചിത്രം 43 നോക്കുക). ഇതിൽ തൊങ്ങൽപോലെ ഇട്ട ഇടതുകൈയ് ലതാശാഖതുങ്ങുന്നതുപോലെ മനോജ്ഞമായും സരസമായും പിടിക്കണം. 'ലതാഹസ്തം' എന്നത്രെ ഭരതൻ ഇതിനു കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പേര്. കാളിദാസൻ മാളവികയുടെ നൃത്തം വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ ഈ ലതാഹസ്തത്തെ സ്മരിച്ചുതന്നെയാണ് "മറ്റേതല്പമയച്ചുവിട്ടു നെടുതാം ശ്യാമാലതാശാഖപോൽ" എന്നു് എഴുതിയിരിക്കുന്നതു്. ഈ നിലകയ്യോണ്ടു നൃത്തത്തിനുശേഷം നടി എഴുന്നേററു് തത്തെയ് എന്നു് പല ആവൃത്തി അസ്ഥിമയോടെ കുതിച്ചു ചവിട്ടി തത്തൈതാ തിത്തൈതാ എന്നു് നേരെ ഉടലും കാലുംവെച്ചു് പാർശ്വങ്ങളിലേക്കു കാലു നിരക്കി ചവിട്ടി പിന്നീട് സവ്യലഘുവിൽ ചുവടുവെച്ചു തീർമ്മാനമെടുക്കണം.

ഈ ജതിസ്വരത്തിൽ ആദ്യംവരുന്ന തീർമാനത്തിൽ അടുന്ന അടവുകൾ തെയ്ഹത്തെയ്ഹി, തത്തെയ് താഹാ ത്തിത്തൈ (വലതുവശത്തു രണ്ടുതവണ), നേരെ മുൻപിൽ പിടിക്കുന്ന തെയ്ഹത്തെയ്ഹി രണ്ടു തവണ, തെയ് തെയ് തെയ് തെയ് തെയ് തെയ് തിതി തെയ് ഒരേ കാലും കൈയ്യും മൂന്നുതവണ. ഈ തീർമാനം കഴിഞ്ഞാലുടൻ, തോടി ജതിസ്വരത്തിൽ വരുന്നതുപോലെ ഇവിടെയും, ഈ ജതിസ്വരം ഉൾപ്പെട്ട താളാംഗങ്ങൾക്കു സൂചിതമായി ഘട്ടംപ്രതി അതിർത്തിവരമ്പുപോലെ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നൃത്തമുണ്ടു്. നാലാംവിഭാഗത്തിൽ അതേ സ്വരത്തിനു് ചെയ്യപ്പെടുന്ന വിന്യാസത്തിൽ ഗതിഭേദം കൈക്കൊള്ളണം. ഇതിൽ പതിനൊന്നുമാത്ര മിശ്രജാതി ത്രിപുടയിൽ വിന്യാസം

ചെയ്തു് അടി, രണ്ടാമത്തെ സ്വരം എടുക്കുന്നു. അഞ്ചാമത്തേതിൽ അലപത്മഹസ്തം മാറിലിരുന്ന 'വർത്തന'യോടെ പോകുന്ന തെയ്തെയ് തിതിതെയ് എന്നൊരടവുണ്ടു്. പിന്നെ നേരെ പിടിക്കുന്ന തെയ്ഹത്തെയ്ഹി അടവു്, മൂന്നാമത്തു് ഒരേകാലു് ഒരേകൈയ് ആയി ചെയ്യുന്ന തെയ്-തി-ത്-തി-തെയ് എന്ന അടവു, ആറാമത്തേതിൽ തോടി രാഗത്തിൽ വരുന്ന അടവു കഴിഞ്ഞു് ഒരെണ്ണം അധികമായി വരും. തെയ്യും തത്താ-തെയ്യും താഹാ എന്നാണതു്. ഇതവസാനിക്കുന്നതു് മറേറക്കാലു് മറേറക്കൈയ് ആയി ചെയ്യുന്ന തെയ് തിതിതെയ്യിൽ ആണു്. ഒടുവിൽ അടുന്ന സ്വരത്തിൽ വലത്തും ഇടത്തുമായി തെയ്ഹത്തെയ്ഹി; അങ്ങനെ ഏഴാമത്തേതായ ത്തതെയ് താം, കുതിച്ചുപിടിക്കുന്ന തെയ്യുംതത്താ, പൊയ്യുടവിൽ വരുന്ന തെയ്തെയ്തെയ്, ഒരേകാലു് ഒരേ കൈയ് തെയ് തെയ് തിതിതെയ്, എന്നിവ അടുന്നു.

ഹേമവതിയിലുള്ള ജതിസ്വരം നോക്കിയാൽ അതിന്റെ നൃത്തങ്ങളിൽ വേറേ ചില അടുക്കുകൾ വരും; ഒടുവിലത്തെ പകുതിയിൽ വക്ഷഃസ്വസ്തികംപോലെ മാറിനു നേരെ ഇരുകൈകളും സ്വസ്തികബന്ധനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള മനോഹരമായ നില കാണാം.

ജതിസ്വരത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ചില കുറിപ്പുകൾ: ഒടുവിൽ കുതിച്ചുപിടിക്കുന്ന തൈ-യും-തത്ത വരുന്നു; എങ്കിലും അങ്ങനെ പിടിക്കുന്നതു വിഷമമായിരിക്കുമെന്നു് കരുതി നിന്നമട്ടിൽത്തന്നെനിന്നു് ഉടൽ താഴ്ത്താതെ ഞെളിഞ്ഞു് ഇല്ലാത്ത കോണുകളെല്ലാം വരുത്തിക്കാട്ടാറുണ്ടു്. ലയപ്രധാനമായ ഈ നൃത്തത്തിന്റെ അഴകു്, അതാതു സ്വരസംയോജനത്തോടുചേർത്തു ബന്ധിച്ചു്, അതിനു സൂചിതമായി ചവുട്ടുന്ന പാദതാഡനശബ്ദങ്ങളോടുകൂടി

ചെയ്താലേ തികച്ചും വെളിപ്പെടൂ. ജതിസ്വരത്തെ ഗതിഭേദങ്ങൾ വരുത്തി വിചിത്രമായി ആടാം; വിസ്തരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സംഗീതത്തിലൂന്നിയിട്ടുള്ള നൃത്തമായിരുന്നാൽ അഭിജ്ഞന്മാരും രസികന്മാരും അതിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ കണ്ടു ആനന്ദമടയും. അതുകൂടാതെ വർണ്ണം തില്ലാന എന്നിങ്ങനെ അടുത്തുവരുന്ന ചടങ്ങുകൾ ഈ ചടങ്ങിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കാണിക്കുക എന്നതു നൃത്തത്തെ അലങ്കോലപ്പെടുത്തലായിരിക്കും. ചില സമ്പ്രദായക്കാരുടെ ജതിസ്വരത്തിൽ വരുന്ന അടവുകൾക്കു് അത്ര അഴകു കാണുന്നില്ല! ഉദാഹരണമായി കൈകൾ ഇടുപ്പിൽ വയ്ക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ തോളിന്മീതെ സർപ്പശീർഷമായിവെയ്ക്കുക, മുഴങ്കൈയ് മുന്നോട്ടു നീട്ടി ചുററുക എന്നിങ്ങനെ പലതും ഉപേക്ഷിക്കാവുന്നതാണു്. അതാതു ചടങ്ങുകൾക്കു ഏർപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളതും പൊരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതും ആകർഷകമായതും ആയ അടവുകൾ സ്വീകരിക്കാം; ഒന്നിൽ വരുന്നതിനെ മറെറാന്നിൽ കലർത്തി എല്ലാററിനേയും സമ്മിശ്രമാക്കിക്കാണിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല. സമ്മിശ്രണത്തിന്റെ ദുഃസ്വാദുവരുത്താതെ, അതാതിന്റെലക്ഷണമനുസരിച്ചു് യോജിപ്പിച്ചു് ആടിയാൽ അതു് അംഗീകാര്യമായിരിക്കും. ഒന്നിൽചേരുന്നതു മറെറാന്നിൽ കലർത്താതിരിക്കുന്നതാണു നല്ല ലക്ഷണം എന്നു ചിലപ്പതികാരത്തിൽ അരങ്ങേററ ഗാഥയിൽ (വരി 20—25) ആശാനെ വർണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗത്തു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്.

---

6 ശബ്ദം, അഭിനയം.

ഭരതനാട്യപ്രകടനത്തിൽ മൂന്നാമത്തു വരുന്ന ചട ങ്ങാണ് 'ശബ്ദം'. 'ചൊല്ല്' എന്നാണ് ഇതിനർത്ഥം; അതായത്ത് അർത്ഥത്തോടുകൂടിയ ശബ്ദങ്ങളും അവയിൽനി ന്നുണ്ടാകുന്ന സാഹിത്യവും ഇതിൽ മുഖ്യമായി കാണപ്പെ ടുന്നു. ശബ്ദം എന്ന പദത്തിന് ഒരു സവിശേഷാർത്ഥ മുണ്ട്. ദേവന്മാരുടേയും രാജാക്കന്മാരുടേയും എഴുന്നെള്ള ത്തിലും ഘോഷയാത്രയിലും ദേവനേയും രാജാവിനേയും വാഴ്ത്തിപ്പറയുന്ന ഒരാചാരമുണ്ടല്ലോ. അപ്പോൾ പറയുന്ന ആചാരവാക്കുകൾക്ക് 'യശഃശാഗീതി' എന്നു പറയുന്നു. അതിന് 'ശബ്ദ'മെന്നും പേരുണ്ട്. ഇങ്ങനെ രണ്ടർത്ഥ ത്തിലും യോജിയ്ക്കുന്ന ശബ്ദമെന്നു പേരുള്ള ഇതിനെ ഭാര തീയനാട്യത്തിന്റെ മുഴുവനും ആസ്പദമായ ഒരുതരം സാഹി ത്യമെന്നു കണക്കാക്കാം. ഉത്തരേന്ത്യയിലുള്ള 'കഥക്'

എന്ന നൃത്തത്തിൽ ഈ ജാതിസാഹിത്യങ്ങൾ നാട്യം പഠിക്കുമ്പോഴും പ്രകടിപ്പിക്കുമ്പോഴും കൈക്കൊള്ളാറുണ്ട്. കഥക്സമ്പ്രദായത്തിൽ ഇതിനു് 'കവിത്വ'മെന്നും 'കവിത്ത'മെന്നും പേരുകളുണ്ട്. 'കവുത്തുവം' എന്നിങ്ങനെ തമിഴ്നാട്ടിൽ ഇതേ പേരുതന്നെ മാററിപ്പറയാറുണ്ട്. തമിഴ്, തെലുങ്ക് ഈ നാട്ടുകളിലെ നാട്യസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ 'വിനായകകവുത്തുവം' 'സുബ്രഹ്മണ്യകവുത്തുവം' എന്നെല്ലാം ദേവന്മാരുടെ പേരുകളോട് ബന്ധപ്പെടുത്തിയും ഈ പദം പ്രചരിച്ചു കാണുന്നു. 'കവുത്തുവം' എന്ന പദം തെററാണെന്ന ധാരണയിൽ ചിലർ 'കൗസ്തുഭം' എന്നു തിരുത്തിപ്പറഞ്ഞും കേൾക്കുന്നുണ്ട്! അതു് ഏതായാലും തെററുതന്നെ. കവിത്തുവം, ശബ്ദം എന്നീ രണ്ടു പദങ്ങളും ജതികൾക്ക് ഒരു അധിനായകനെക്കല്പിച്ച് അദ്ദേഹത്തെപ്പററി. പാടിവരുന്ന യശോഗീതികളെക്കുറിക്കുന്നു. 'ഇങ്ങനെ എല്ലാമുള്ള അധിനായകനെ കണ്ടാലും' എന്നു് അദ്ദേഹത്തിനു് നമോവാകം ചെയ്യുന്ന മട്ടിൽ 'സലാമുരേ' എന്നിങ്ങനെ പറഞ്ഞും ഈ ചടങ്ങ് അവസാനിപ്പിക്കാറുണ്ട്. 'പ്രതാപസംഹഭൂപാലസലാമുരേ' 'പത്മനാഭസലാമുരേ' എന്നെല്ലാം യഥാക്രമം തഞ്ചാവൂർ രാജാവിനേയും ശ്രീപത്മനാഭനേയും കുറിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ സഹൃദയന്മാരുടെ സ്മരണയിൽ ഉണ്ടല്ലോ. വടക്കു് മുഗൾ രാജാക്കന്മാരുടെ സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ കഥകനാട്യം പ്രചാരത്തിലിരുന്ന കാലത്തു വന്ദനം കുറിക്കുന്ന 'സലാം' എന്ന പദം ഈ ചടങ്ങിന്റെ അവസാനം പറഞ്ഞുവന്നിരുന്നു. ഇക്കാരണത്താൽ ശബ്ദം എന്നതിനു് സലാം എന്നു് മറെറാരു പേരും വന്നുകൂടി. ഈ ചടങ്ങു് സിംഹളനാട്ടിലും നടപ്പിലായപ്പോൾ അവിടെ ശബ്ദമെന്നതിനു പര്യായമായ 'സൗദ' എന്ന പേരും സലാമിന്റെ തർജ്ജമയായ 'വന്ദമാന' എന്ന പേരും നടപ്പിലായി. ഉത്തരഭാരതത്തിലെവിടേയും നാട്യം പഠിക്കുന്നതിന്റെ ആരംഭ

ശയിൽ പല താളങ്ങളിലായി നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ശബ്ദ ങ്ങൾ സുലഭമായി പറിച്ചുവരാറുണ്ട്.

ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ എങ്ങനെയാണ് ശബ്ദങ്ങളെപ്പററി എഴുതിയിരിക്കുന്നതെന്ന് ഗ്രഹിക്കാം. സാധാരണയായി ശബ്ദങ്ങളിൽ നായകപ്രശസ്തി വർണ്ണി ക്കുന്ന മട്ടിലാണ് സാഹിത്യം നിബന്ധിക്കുന്നത്; എങ്കി ലും അഭിനയത്തിനു അല്പം ഇടംകൊടുക്കാൻവേണ്ടി മററു ഭാവങ്ങളേയും ഇവയിൽ കലർത്താറുണ്ട്. ദശാവതാരം, രാമായണം, ഗജേന്ദ്രമോക്ഷം, തുടങ്ങിയ നീണ്ട കഥക ളുൾക്കൊള്ളുന്ന 'ശബ്ദങ്ങൾ' ചടങ്ങായിച്ചെയ്യാറുണ്ട്. 'ശബ്ദത്തിൽ. നൃത്തത്തിനുവേണ്ട ജതികളും അഭിനയത്തി നുവേണ്ട സാഹിത്യവും കലർന്നിരിക്കും. പണ്ട് ശബ്ദങ്ങ ളെല്ലാം 'കാംബോജി' രാഗത്തിലാണ് (കാമോദരി)പാടി വന്നിരുന്നതു്. ഇക്കാലത്താകട്ടെ മിക്കവാറും രാഗ മാലികയിലാണ് പാടുന്നതു്. ഒരു താളവട്ടത്തിൻെറ തീരുമാന അളവിൽ ചെയ്യേണ്ടുന്ന നൃത്തം ഇതിൽ വരും.

കേവലം ലയംമാത്രം മാലപോലെ കോർത്തിട്ടുള്ള ചലനങ്ങളിൽനിന്നു രാഗം കലർന്ന ജതിനൃത്തം ആയി ഈ ആട്ടം വളർന്നതിനെപ്പററി ആദ്യത്തെ രണ്ടു ചടങ്ങുക ളിൽ നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. അതേ രീതിയിൽ, വികസിച്ചു വരുന്ന ആട്ടം മൂന്നാമത്തെ ചടങ്ങായ ശബ്ദത്തിൽ, താള ത്തിനും രാഗത്തിനും യോജിച്ചപോലെ പ്രകാശിപ്പിക്കേ ണ്ടുന്ന ഭാവം എന്ന മൂന്നാമത്തെ അംശത്തെ അംഗീകരി ക്കുന്നു. താളത്തെ കാലടികളാലും, ചലനങ്ങളാലും കാണി ക്കണം. രാഗംപാടി കാണിക്കണം; ഭാവം അഭിനയം കൊണ്ടു പ്രകാശിപ്പിക്കണം; നാലാമത്തെ ചടങ്ങായ വർണ്ണത്തിലും അതിനുശേഷം വരുന്ന പദങ്ങളിലും അഭിന യത്തിൻെറ പൂർണ്ണവികാസം കാണാം. എങ്കിലും ശബ്ദത്തി

ലാണ് അഭിനയം ആദ്യമായി തലപൊക്കുന്നതു് എന്നതു കൊണ്ടു് അഭിനയത്തെപ്പററി ഇവിടെ ഒന്നു ചുരുക്കി പ്പറയാം.

*　*　*　*　*

അഭിനയം എന്നതു മിക്കവാറും കൈകാണിക്കൽ, (ഹസ്തമുദ്ര) മാത്രമാണെന്നു കരുതുന്നതു തെററാണ്. ഭപ്രക്ഷകന്മാക്ക് അത്ഥം മുഴുവനും കൊണ്ടുവന്നു കൊട്ടുക്കുന്നു എന്നതുകൊണ്ടാണ് അഭിനയം എന്ന പദംതന്നെ ഉണ്ടായതു്. നാലുതരത്തിലാണ് അഭിനയം. വാക്കുകൊണ്ടു് അത്ഥം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതു വാചികാഭിനയം. ഇതു് നൃത്തവേളയിൽ പാട്ടുന്ന സാഹിത്യംകൊണ്ടു സിദ്ധിക്കും. നാടകത്തിലാകട്ടെ സംഭാഷണമാണ് വാചികാഭിനയമായ് നില്ക്കുന്നതു്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, ആണാകട്ടെ പെണ്ണാകട്ടെ, തക്കതായ ആടയാഭരണങ്ങൾ അണിഞ്ഞു് തങ്ങളുടെയും തങ്ങളുടെ നിലയെയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ അതിനെ ആഹാര്യാഭിനയം എന്നു പറയുന്നു. നാടകത്തിലാണ് ഇതു് അധികവും ആവശ്യം. ഒരു നടി ഒററയ്ക്കു നൃത്തം ചെയ്യുന്ന സദസ്സിൽ ഈ ആഹാര്യത്തിൻെറ ആവശ്യം ഉദിക്കുന്നില്ല. ഇതിനെപ്പററി മുമ്പൊരിടത്തു് കുറച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. മൂന്നാമത്തേതു് സാത്വികാഭിനയമാണ്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിൽ നടൻ മനസ്സുകൊണ്ടു് സ്വയം അലിഞ്ഞുചേരുമ്പോൾ അയാളുടെ ശരീരത്തിൽ സ്വയം ചില മാററങ്ങൾ വന്നുചേരും. നടനും പാത്രവും തമ്മിലുള്ള തന്മയീഭാവത്തിലാണ് ഇതു സംഭവിക്കുന്നതു്. രോമാഞ്ചം, സ്തംഭനം, സ്വേദം, കണ്ണീരു് എന്നിവയാണ് തന്മയീഭാവംകൊണ്ടു് നടൻെറ ശരീരത്തിൽ പ്രകടമാകുന്ന ഭാവങ്ങൾ. ഇവ വരുത്തുന്നതാണ് സാത്വികാഭിനയം. ഇതു നാടകത്തിലേ സാധാരണ ഉണ്ടാവുകയുള്ളു. നാട്യത്തിൽ ഇതു് ആംഗ്യം മൂലമായ് കാട്ടിയാൽ മതി. രോമാഞ്ചത്തിൻെറ കാര്യം

പാട്ടിൽ വന്നാൽ കൈയ്യും തോളും നോക്കുക; വിയർത്താൽ കൈയ്യിലുള്ള വിയർപ്പു തുടച്ചു മാററുക; കണ്ണീർ പൊഴിച്ചു എന്നു കാണിക്കാൻ വിരൽകൊണ്ടു് കണ്ണിൽനിന്നു നീട്ടിത്തുടച്ചു മാററുന്നതായി അഭിനയിക്കുക. ഇതെല്ലാം അംഗികാഭിനയമായിട്ടാണല്ലൊ കാണിക്കുന്നതു്. പദക്ഷ ഒരുകാര്യം മറക്കരുതു്. സത്വമെന്നതിനു രണ്ടർത്ഥമുണ്ടു്. മനസ്സു് എന്നൊരർത്ഥം. മററുള്ളവരുടെ മനസ്സിൽ ഉള്ള ഭാവത്തെ തന്നിലേക്കാവാഹിച്ചു് തന്മയീഭാവം കൊള്ളുക എന്നും ഇതിനർത്ഥമുണ്ടു്. സാധാരണയായു് നാടകത്തിൽ എന്നതുപോലെ ഭരതനാട്യത്തിലും ഈ തന്മയീഭാവം സ്വീകരിക്കാറുണ്ടു്. ഇതു സ്വീകരിച്ചില്ലെങ്കിൽ മുഖത്തും കണ്ണിലും ഭാവം തെളിയുകയില്ല.

അഭിനയത്തിൻെറ നാലാമത്തെ ജാതി ആംഗികമാണു്. അംഗത്തിനു് അവയവം എന്നർത്ഥം. അംഗം കൊണ്ടു കാണിക്കുന്നതിനാൽ ആംഗികം എന്നു് ഇതിനു പേരുവന്നു. അവയവങ്ങളെ അംഗം, ഉപാംഗം, പ്രത്യംഗം എന്നു മൂന്നായു് തിരിക്കാം. അങ്ങിനെ ആംഗികം മൂന്നുതരത്തിലുണ്ടു്. ശിരസ്സു്, കയ്യു്, മാറു്, പാർശ്വങ്ങൾ, അരക്കെട്ടു്, കാലു് എന്നീ ആറെണ്ണമാണു് അംഗങ്ങൾ. കണ്ണു്, പുരികം, മൂക്കു്, താടി, കവിളു്, ചുണ്ടു് ഇവയാറാണു് ഉപാംഗങ്ങൾ. പ്രത്യംഗങ്ങളാകട്ടെ കഴുത്തു്, ഉരം, വയറു്, പുറം, തുട, കണങ്കാലു് എന്നീ ആറെണ്ണമാണു്. ഈ അവയവങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമാണല്ലൊ കയ്യു്; മററു് അവയവങ്ങളും ശരിക്കുപയോഗിച്ചാൽ അവയോടുകൂടി കയ്യുംകൂടി പൊരുത്തപ്പെട്ടാൽ മാത്രമേ അർത്ഥം വിശദമാകൂ. മുൻപു പറഞ്ഞ അവയവങ്ങളിൽ മുഖംകൊണ്ടു കാണിക്കുന്ന അഭിനയത്തിനാണു് പ്രാധാന്യം. അതിലും വിശേഷിച്ചു് കണ്ണുകളിലാണു് ഭാവത്തിൻെറ ജീവൻ. കണ്ണുകൊണ്ടു ഭാവം പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ. കൈയു്കൊണ്ടു് അർത്ഥം വരുത്താം.

കണ്ണിൽ ഭാവംവരാതെ കൈയ്കൊണ്ടുമാത്രം അഭിനയിക്കുന്നതിനെ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ തലയില്ലാത്ത കബന്ധങ്ങളുടെ നൃത്തത്തോടാണ് ഉപമിച്ച് ആക്ഷേപിക്കുന്നത്. മുഖാവയവങ്ങൾകൊണ്ടുമാത്രം കാണിക്കുന്നതിന് മുഖജം എന്ന അഭിനയമാണ്; മൂന്നാമത്തെ അവയവങ്ങളെക്കൊണ്ടു കാണിക്കുന്നതിന ശരീരാഭിനയം എന്നു പേർ. നടക്കൽ, ഇരിക്കൽ തുടങ്ങിയവ കാണിക്കുന്നതിനെ ചേഷ്ടാകൃതമെന്ന അഭിനയത്തിൽ പെടുത്തുന്നു. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞതു് വിസ്തരിച്ചു നാടകത്തിലാണ കാണുന്നതെങ്കിലും നാട്യത്തിലും അങ്ങിങ്ങ് സന്ദർഭംപോലെ കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിൻെറ ആഡംബരം, അഹംഭാവം, ക്ലേശം, വിശ്രമം എന്നീ നിലകൾ കാണിക്കുന്നതു് ചേഷ്ടാകൃതംകൊണ്ടാണ്. കലഹം, വല്ലെട്ടുക്കുക എന്നിവയും അതുകൊണ്ടു കാണിക്കും. മാൻ, മയില് തുടങ്ങിയവയും കാണിക്കേണ്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ധാരാളം വരും.

വികാരത്തിൻെറ മൂർച്ഛയിലും സംഭാഷണത്തിൻെറ വേഗത്തിലും സ്വയം കൈയ്കൊണ്ടു് ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നതു നാം ജീവിതത്തിലും കണ്ടിട്ടുണ്ടല്ലൊ. ഇതിനെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് നാട്യത്തിൽ ഹസ്താഭിനയം അഥവാ കൈമുദ്രകൾ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു്. കൈയ്കൊണ്ടു പലതും നല്ലപോലെ കാണിക്കാം; പക്ഷെ അതുമാത്രം മതി എന്നു കരുതാൻപാടില്ല. ചില സമയത്തു് കൈകാണിക്കുമ്പോൾ വാക്കുകൂടി വന്നില്ലെങ്കിൽ കൈയ്കാണിക്കുന്നതിൻെറ അർത്ഥമെന്തെന്നു തീർത്തുപറവാൻ സാധിക്കാതെ വരും. അതുകൊണ്ടു് നൃത്തത്തിൽ നടിയോ കൂടെ പാടുന്നവരോ സാഹിത്യത്തിൽ ഉള്ള പദങ്ങൾ ശരിക്കും കേൾക്കാവുന്ന മട്ടിൽ അഭിനയം കൂടാതെതന്നെ പാടണം. അതിനു ശേഷമേ അഭിനയം തുടങ്ങാവൂ. കണ്ണുകളിൽ ഭാവം വരുത്താത്ത അഭിനയം

കബന്ധനാട്യമാണെന്നു പറഞ്ഞല്ലോ. അതുപോലെ വാക്കില്ലാത്ത ആട്ടത്തെ ഊമക്കളി എന്നും പറയാം.

കണ്ഠേനാലംബയേത് ഗീതം
ഹസ്തേനാർത്ഥം പ്രദർശയേത്
ചക്ഷുർഭ്യാം ദർശയേത് ഭാവം
പാദാഭ്യാം താളമാചരേത്

എന്നിങ്ങിനെ ഈ വാസ്തവം പ്രാചീനഗ്രന്ഥത്തിൽ വെളിപ്പെടുത്തിട്ടുമുണ്ടു്. കണ്ഠംകൊണ്ടു പാട്ടുപാടുക, കൈകൊണ്ടു് അർത്ഥം കാണിക്കുക, കണ്ണുകൊണ്ടു് ഭാവം കാണിക്കുക, കാലുകൊണ്ടു താളം ചവിട്ടുക ഇതാണു് ഈ ശ്ലോകത്തിൻെറ സാരം. നല്ലപോലെ രാഗമാലപിച്ചു പാട്ടുപാടി ആടാൻ കഴിവുള്ള നടികൾക്കു്, കൈകാലുകൾ ചലിപ്പിച്ചും കഴുത്തനക്കിയും, അങ്ങിങ്ങു വരുന്ന രാഗങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളായ ഗമകങ്ങളും ഈണങ്ങളുംകൊണ്ടു് സമ്പുഷ്ടമാക്കുന്ന അഭിനയത്തിലൂടെ സൗന്ദര്യം അരങ്ങേററത്താളം ആവിഷ്കരിക്കാൻ സാധിക്കും.

കൈയ്കൊണ്ടു് അർത്ഥം കാണിച്ചു് അഭിനയിക്കുമ്പോൾ എവിടെ കൈയ് വരുന്നുവോ അവിടെ കണ്ണും ചരണം; അപ്പോൾ നടിയുടെ കണ്ണിനെ പിന്തുടൎന്നു് പ്രേക്ഷകരുടെ കണ്ണും കൈയ് മുദ്രയിലേക്കു ചെല്ലും. കണ്ണുചെല്ലുന്നിടത്തു മനസ്സും മനസ്സു ചെല്ലുന്നിടത്തു ഭാവവും രസവും വരും. ഈ കാൎയ്യമാണു് താഴെ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ശ്ലോകത്തിൽ പറയുന്നതു്.

യതോ ഹസ്തസ്തതോ ദൃഷ്ടിർ
യതോ ദൃഷ്ടിസ്തതോ മനഃ
യതോ മനസ്തതോ ഭാവഃ
യതോ ഭാവസ്തതോ രസഃ.

അർത്ഥം ശരിയായി ഗ്രഹിപ്പിക്കുന്നതിന് ഓരോ 'പദ'ത്തെയും ഒരു പ്രാവശ്യം വലതുകൈയ്കൊണ്ടു വല തുഭാഗത്തു കാണിച്ചിട്ട് അതുതന്നെ ഇടതുകൈയ്കൊണ്ട് ഇടതുഭാഗത്തും കാണിക്കണം. ഇതാണ് സമ്പ്രദായം. പാട്ടിന്റെ അർത്ഥം രണ്ടുതരത്തിൽ വരുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ ആകെയുള്ള സാരം ഒരുതരം; പദംപ്രതിയുള്ള അർത്ഥം രണ്ടാമത്തെ തരം. ആകെയുള്ള അർത്ഥത്തിന് വാക്യാർത്ഥം എന്ന പേർ ഇതു ഭാവത്തെയാണ കുറിക്കുന്നതു്. ഓരോ പദത്തിനുമുള്ള അർത്ഥത്തിന് പദാർത്ഥ മെന്നു പറയും. ആദ്യം വാക്യാർത്ഥം കാണിച്ച് ഭാവം വെളിപ്പെടുത്തുക; പിന്നെ ഓരോ പദത്തിന്റെയും അർത്ഥം വിവരിച്ചു് ആടുക. കൈയ് തുടങ്ങിയ അംഗങ്ങളുടെ ചലനത്തിനു മുൻപ് ഭാവം തുളുമ്പുന്ന മുഖം കൊണ്ടു് വരാൻപോകുന്ന ഭാവത്തെ ഒന്നു മുൻകൂട്ടി കാണിക്കണം. ഇങ്ങിനെ മുൻകൂട്ടി കാണിക്കുന്നതിന് 'സൂച' എന്നാണ് ഭരതൻ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പേരു്. അഭിനയഘട്ടങ്ങളെ ആറായ് തരംതിരിച്ച് അവയുടെ ഒന്നാമത്തെ ഘട്ടമായി ഈ സൂചയെ ആണ് ഭരതൻ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു്.

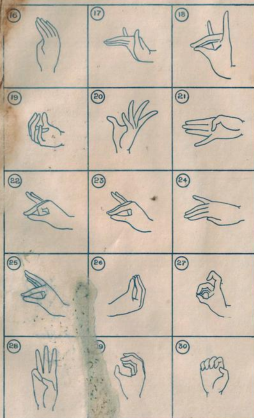
പാട്ടുന്നവരും ആട്ടുന്നവരും കാണുന്നവരും പാട്ടിലെ പദങ്ങളും അവയുടെ അർത്ഥവും നല്ലപോലെ മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. പാട്ടുകാരും ആട്ടക്കാരും തെററായരീതിയിൽ പദച്ഛേദം ചെയ്യും പദാർത്ഥം കാണിച്ചും പരിശീലിക്കരുതു്.

അധികം പരിചയമില്ലാത്ത പദങ്ങൾകൊണ്ടു രചിക്കപ്പെട്ട പാട്ടുകളുടെ കഥനില്ലുട്ടെ. പരിചിതപദങ്ങളുടെ അർത്ഥംപോലും ചിലപ്പോൾ ശരിക്കു മനസ്സിലാകാതെ വരുന്നുണ്ടു്. ഉദാഹരണം പറയാം. "എന്തനൈ ശൊന്നാലും" എന്നൊരു പദമുണ്ടു്. 'എന്തനൈ' എ

ന്നതിന് എത്രമാത്രം, വളരെ അധികം എന്നെല്ലാമാണര്‍ത്ഥം. അലപത്മഹസ്തങ്ങള്‍കൊണ്ടാണ് ഇതഭിനയിക്കേണ്ടത്. 'എത്തനൈ' എന്ന പദത്തിന് നിറവ് എന്ന അര്‍ത്ഥം ധരിച്ചുകൊണ്ടു ശിഖരഹസ്തം കാണിക്കുവാന്‍ പാടുള്ളതല്ല. ഓരോ പദത്തിനും അതതിന്റെ അര്‍ത്ഥത്തിനു പുറമേ സന്ദര്‍ഭംകൊണ്ട് വേറെ ചില അര്‍ത്ഥങ്ങളുംവരാം. അതറിഞ്ഞുവേണം മുദ്രകാണിക്കുവാന്‍. 'മാവേറി കുയില്‍' എന്നുതുടങ്ങുന്ന ഒരു വര്‍ണ്ണമുണ്ട്. അതഭിനയിക്കുമ്പോള്‍ മനുഷ്യനോ അണ്ണാനോ മരത്തില്‍ കയറുംപോലെ പടിപടിയായി കയറുന്നതിന്റെ മുദ്രകാണിച്ചാല്‍ കുയില്‍ മാവില്‍ കയറി എന്ന അര്‍ത്ഥം ശരിയായി ആവിഷ്കരിക്കാന്‍ പററാതെ വരുമല്ലോ. മറെറാരു കൊമ്പില്‍നിന്ന് മാവിന്‍കൊമ്പില്‍ പറന്നു വന്നിരിക്കുന്ന പക്ഷിയെയാണ് മുദ്രകൊണ്ടു കാണിക്കേണ്ടത്. അതുകൊണ്ട് മരക്കൊമ്പുകാണിച്ച് അതിലിരിക്കുന്ന കുയിലിനെവേണം കൈമുദ്രയാല്‍ കാണിക്കേണ്ടത്.

നായകനായികാഭാവം രസശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങള്‍ ഇവയെല്ലാം നര്‍ത്തകര്‍ ശരിക്കും മനസ്സിലാക്കി ഇരിക്കണം. ഇല്ലെങ്കില്‍ പൊരുത്തമില്ലാത്ത ആശയങ്ങള്‍ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്ന നാലപാട്ട് വന്നു ചേരും. ഇക്കാര്യം 'പദം' എന്ന അദ്ധ്യായത്തില്‍ കൂടുതല്‍ വിസ്തരിക്കുന്നതാണ്.

ഒരു സന്ദര്‍ഭത്തെ പലതരത്തില്‍ ചിത്രീകരിച്ചു കാണിക്കാം. ഒരു രസത്തില്‍ സ്ഥായിഭാവവും സഞ്ചാരീഭാവങ്ങളും വരുമല്ലോ. ഉദാഹരിക്കാം. ശൃംഗാരമെന്നതു രസത്തിന്റെ പേരാണ്. അതിന്റെ സ്ഥായിഭാവം രതിയാണ്; അസൂയ, വിസ്മൃതി, ലജ്ജ തുടങ്ങിയവ സഞ്ചാരീഭാവങ്ങളുമാണ്. ഈ സഞ്ചാരീഭാവങ്ങള്‍ മൊ



ഒററക്കൈകൾ.

16 സർപ്പശീർഷം
17 മൃഗശീർഷം
18 സിംഹമുഖം
19 കാംഗൂലം
20 അലപത്മം
21 ചതുരം
22 ഭ്രമരം
23 ഹംസാസ്യം
24 ഹംസപക്ഷം
25 സംദംശം
26 മുകുളം
27 താമ്രചൂഡം
28 ത്രിശൂലം
29 വ്യാഘ്രം
30 ഊർണ്ണനാഭം

ചിത്രം 48.



[illegible]

31. [illegible]
32. [illegible]

[illegible]
34. [illegible]
35. [illegible]
36. മകരം, മീനം
[illegible]

ചിത്രം ൫൧. രഞ്ജന.

ചിത്രം ൫൨. [illegible]



ചിത്രം 53.
കിടതരികിടതോം.



ചിത്രം 54.
തൈഹാ തൈഹി.

ത്തമായിക്കാണിച്ച് സ്ഥായിഭാവത്തിൽ അവയെപ്പിടിച്ചു നിൎത്തുമ്പോളാണ് ഒരു രസം സ്ഫുരിക്കുന്നതു്. 'ഏങ്ങുകി റേൻ, തവിക്കുകിറേൻ, താളവില്ലൈയേ' എന്നു് പാട്ടിൽ വരുന്ന ഭാവങ്ങളെ ഓരോന്നും അതാതിനു ചേൎന്ന മട്ടിൽ മനസ്സിലാക്കിക്കാണിക്കണം. 'ഏങ്ങുകിറാൾ' എന്ന പദം നായകനെത്തന്നെ കരുതി ഇരിക്കുന്നു. മറ്റൊന്നും വേണ്ട. ഊണ നാസ്ഥ കുറഞ്ഞു, ആഭരണം ഇഷ്ടപ്പെട്ടുന്നില്ല, കുയിലിന്റെ പാട്ടു് കാതിൽ നാരാചം കയററിയതുപോലെ തോന്നുന്നു. എന്നിങ്ങനെ പലതായി പകുത്തു്, കാണിക്കണം. ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതിനാണ് അനുഭാവം എന്നു പറയുന്നതു്. അനുഭാവംതന്നെയാണഭിനയം. ഇങ്ങനെ ഭാവത്തെപ്പലതായിപ്പകുത്തു, കാണിക്കുന്നതിന് 'വിന്യാസപ്പെടുത്തു'ക എന്നാണ് പേര്. കല്പന, മനോധൎമ്മം എന്നെല്ലാം പറയുന്നതുമിതിനെത്തന്നെ. അറിവും അനുഭവവുമുള്ളവൎക്കേ ഇതു് ചെയ്യുവാനൊക്കൂ. നൎത്തകി പ്രായം കുറഞ്ഞിരിക്കുന്ന കാലത്തു് ആ പ്രായത്തിന്നനുസരിച്ചു് മാത്രമേ ഗുരു കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ഭാവാഭിനയത്തെപ്പററി മനസ്സിലാക്കൂ. മുതിരുമ്പോൾ ഇതെല്ലാം അവൾക്കു താനേ തികച്ചും വന്നുകൊള്ളും. അഭിനയം പഠിപ്പിക്കുന്നവരും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരും ഈ വിന്യാസത്തെ സന്ദർഭോചിതമായി രസവിചാരത്തിനു വരാതെ രസപോഷകമായ വിധത്തിൽ ചെയ്യണം. ചിലസ്ഥലങ്ങളിൽ വിന്യാസം ചെയ്താൽ ശുഷ്കമായിപ്പോകും. ആധാരമായ രസത്തേയും ഭാവത്തേയും മനസ്സിൽവച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ അവയ്ക്കുചിതമായ രീതിയിൽ വിന്യാസത്തെ വിവരിക്കുവാൻ പുറപ്പെടാവൂ. അഭിനയമെന്ന അനുഭാവം രസമാകുന്ന വേരിൽ ഊന്നിപ്പുറപ്പെടുന്ന വിളവാണ്. മാത്രവുമല്ല അതു് ഭാവോതൎക്കത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്നതും അതിനോടൊപ്പം വളരുന്നതും ആണ്.

ഇങ്ങനെയുള്ള അഭിനയം കൈമുദ്രകൊണ്ടു് കാണി
ക്കുന്നതു രണ്ടുവിധത്തിലാണു്. ഒരു കൈകൊണ്ടു കാ
ണിക്കുന്നതു 'അസംയുതം;' രണ്ടുകൈകൊണ്ടു കാണി
ക്കുന്നവ 'സംയുതം'. സാഹിത്യത്തിനു് അക്ഷരമാല എന്ന
തുപോലെ ഹസ്താഭിനയത്തിനു് പതാകം, ത്രിപതാകം
തുടങ്ങിയ ഒററക്കൈകളും അഞ്ജലി, കപോതം തുടങ്ങിയ
ഇരട്ടക്കൈകളും അസ്പദമായിരിക്കും. ഈ അടിസ്ഥാനമുദ്ര
കളെ മാത്രമവലംബിച്ചാൽ ഒന്നുമാവില്ല. ഒരക്ഷരം മ
ററക്ഷരങ്ങളോടു ചേർന്നു പല വാക്കുകളും പല അർത്ഥങ്ങ
ളോടെ വരുന്നതുപോലെ ഒരു കൈയ്യോടു ചേർന്നുവ
രുന്ന മററു കൈയ്യുകളും പലപല അർത്ഥങ്ങളും കാണിക്കുന്നു.
ഏതു് അർത്ഥത്തിൽ ഏതെല്ലാം കൈയ്യുകൾ ഏതുവക
പ്പിൽ എങ്ങിനെ എടുക്കുകയും തൊടുക്കുകയും ചെയ്യണ
മെന്നു് ശരിക്കും പഠിച്ചിരിക്കണം; അങ്ങിനെ പഠിച്ചട്ടേ
മുദ്ര കാണിക്കാവൂ. പതാകമുദ്രയുടെ കാര്യംതന്നെ ഉദാ
ഹരണമായി പറയാം. വിരലുകളെല്ലാം മടക്കാതെ
ഒന്നോടൊന്നു ചേർത്തുവെച്ചാണല്ലോ. പതാകമുദ്ര പി
ടിക്കുന്നതു്. ഉരത്തോടൊപ്പം കൈയ്യുയർത്തികൈയ്പത്തി
പൊക്കി ഈ മുദ്രപിടിക്കുമ്പോൾ ഒരു കൊടിപോലെ
തോന്നിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണു് ഇതിനു് പതാകം എന്ന
പേരുവന്നതു്. (ചിത്രം 3 നോക്കുക). ഈ കൈയ്
നേരെ മാറളവിൽ ഉള്ളംകൈയ് മുന്നോട്ടാക്കി പിടി
ച്ചാൽ അഭയം നൽകുക, മതിയാക്കുക, നില്ക്കൂ എന്നെല്ലാം
അർത്ഥംവരും. അതുതന്നെ ഒന്നിളക്കിയാൽ വേണ്ട എന്ന
ർത്ഥം കിട്ടും. ഈ കൈയ്തന്നെ വിലങ്ങെവെച്ചു് മുഖത്തി
ന്റെ ഉയരത്തിൽ ശക്തിയോടെ വീശിവിട്ടാൽ കരണക്കു
റിക്കു് അടിക്കുന്ന മുദ്രയായിത്തീരും. മുകുളം എന്ന
കൈയ്യു് മൊട്ടു്, ഉണ്ണുക, ജപിക്കുക എന്നുള്ള അർത്ഥ
ങ്ങളാണു് ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നതു്. (ചിത്രം
44 നോക്കുക). ഈ അർത്ഥങ്ങൾ പരസ്പരം ബന്ധ

മില്ലാത്തവയാണല്ലൊ. ഓരോന്നിനും ഉള്ള നില, ചലനം, നോക്ക് ഇവ മനസ്സിലാക്കിയാൽ മുകുളത്തിന് നിഘണ്ടുവിൽ കാണുന്ന അൎത്ഥം ഗ്രഹിക്കാം. മുകുളം എന്ന വാക്കിന് മൊട്ട് എന്നാണല്ലൊ അൎത്ഥം. വിരൽത്തുമ്പുകൾ ചേൎത്തുപിടിക്കുമ്പോഴാണ് മുകുളമുദ്രകിട്ടുന്നത്. വിടരാത്ത പൂവിന്റെ ആകൃതിയാണ് എന്ന് ഇതു കണ്ടാലറിയാം. ഇതങ്ങിനെ തന്നെ വായ്ക്കുനേരെ കൊണ്ടുപോയി വായ്ക്കടുത്തു് അല്പം നേരെ നിൎത്തിയാൽ ഉണ്ണുക, ഊണ് എന്നീ അൎത്ഥം കിട്ടും. അതുതന്നെ അല്പം താഴ്ത്തി മാറിനു മുന്നിലൊ ഒരു വശത്തൊ നേരെ പിടിച്ചാൽ 'ശംഖ്' എന്ന ചിഹ്നം പിടിക്കും. ഇതുതന്നെ ഓരോ വിരലും ഒന്ന്, രണ്ട് എന്ന ക്രമത്തിൽ വിട്ടാൽ ജപിക്കുക, എണ്ണുക എന്ന കാൎയ്യങ്ങൾ കാണിക്കാം. ഇങ്ങനെ അൎത്ഥമനുസരിച്ച് ഹസ്തങ്ങൾക്ക് വരുന്ന ഗതികൾക്ക് കരവൎത്തനം എന്നാണ് പേര്. ഈ കരവൎത്തനങ്ങൾ പാട്ടിന്റെ രാഗത്തിനുള്ള ഈണമനുസരിച്ച് ലയത്തിന്റെ ഗതിയോടുചേൎന്നും ഭംഗിയായി കാണിക്കണം. തിടുക്കപ്പെട്ടോ അലക്ഷ്യമായോ ഒടിഞ്ഞമട്ടിലൊ കയ്യ് കാട്ടരുത്. സംയുതഹസ്തങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമായ് മുമ്പു പറഞ്ഞ അഞ്ജലി കപോതം എന്നിവ കാണുക (ചിത്രങ്ങൾ 45, 46). പതാകത്തിലുള്ള രണ്ടു കൈകളും ഒന്നോടൊന്നു ചേൎത്താൽ കൈയ് കൂപ്പുക എന്ന അൎത്ഥം കിട്ടും; അതിനെ അസ്പദമാക്കിയാണ് അഞ്ജലഹസ്തം എന്ന പേര് ഈ മുദ്രയ്ക്കു വന്നത്. അഞ്ജലീമുദ്ര പിടിച്ച് രണ്ടു കൈയ്കളുടേയും വിരലുകൾ വിടാതെ ആ മുദ്രയൊന്നു കുനിച്ചാൽ കപോതമാകും. കപോതത്തിനു പ്രാവ് എന്നാണല്ലൊ അൎത്ഥം. പ്രാവിന്റെ ഉടൽപോലെ തോന്നും ഈ മുദ്ര കണ്ടാൽ. കൈയ് കൂട്ടുന്ന നിറയെ പൂവെടുത്തു് അൎപ്പിക്കുന്ന അ

ഭിനയം — പുഷ്പാഞ്ജലി — ഈ മുദ്രകൊണ്ടാണ് കാണിക്കുന്നതു്.

ഹസ്തമുദ്രകൾ മുഴുവനും മനസ്സിലാകണമെങ്കിൽ ഇനിയും വിസ്തരിക്കേണ്ടിവരും; അവയുടെ ചിത്രങ്ങൾ മാത്രം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നതു് നോക്കുക. (47, 48, 49). അർത്ഥവും ആകൃതിയും നോക്കി അവയെ സ്വയം ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളുക. മുദ്രകൾ എന്നതു് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന അടയാളങ്ങളാകയാൽ അവയ്ക്കും അവ കുറിക്കുന്ന അർത്ഥങ്ങൾക്കും രൂപം, ചേഷ്ട, ലക്ഷ്യംതുടങ്ങി പല അംശങ്ങളുണ്ടു്. ഈ അംശങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു് പുതുതായി ഉണ്ടാകാവുന്ന അർത്ഥങ്ങൾക്കു് യുക്തങ്ങളായ ഹസ്തമുദ്രകൾ അഭിജ്ഞരായ ആചാര്യന്മാർക്കും നർത്തകർക്കും നിർമ്മിക്കാവുന്നതാണു്. വിശാലമായ ഈ ഹസ്താഭിനയം ഭാരതീയനാട്യസമ്പ്രദായങ്ങളിലെല്ലാം പൊതുവായുണ്ടു്. അതാതു സമ്പ്രദായങ്ങളിൽ കൂടുതൽ കുറവുകളോ ചില ചില വ്യത്യാസങ്ങളോ കണ്ടേക്കാം. എങ്കിലും ഹസ്താഭിനയം എല്ലാററിനും സാധാരണമായ ഒരടിസ്ഥാനമാണെന്നു് ഓക്കണം. തമിഴ്നാട്ടിൽ നടപ്പുള്ള ഭരതനാട്യം ഈ അഭിനയം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു നന്ദികേശ്വരന്റെ അഭിനയദർപ്പണത്തെ ആധാരമാക്കിയാണു്.

* * * *

ഇനി രണ്ടുമൂന്നുദാഹരണങ്ങളെക്കൊണ്ടു് ശബ്ദമെന്ന ഈ ചടങ്ങിന്റെ ആട്ടക്രമത്തെപ്പററിയും അതിനാസ്പദമായ സാഹിത്യരചനയെപ്പററിയും വിവരിക്കാം. ശബ്ദത്തിൽ അഭിനയത്തിനുള്ള സാഹിത്യവും നൃത്തത്തിനുള്ള ചൊല്ലുകളും മാറിമാറി വരും. 'താതൈത്ത തൈതെ, തത്തതാ' എന്ന ചൊൽക്കെട്ടു് ചൊല്ലിയാലുടൻ നടി മണ്ഡലമിട്ടു്, കണ്ഠത്തിൽ അഡ്ഡിമരയാട്ടുകൂടി, മാറിനു നേരെ ഒന്നിനൊന്നു് അഭിമുഖമായിപ്പിടിച്ച ത്രിപതാകമുദ്രയോടെ

നില്ക്കുന്നു ഉടനെ "തണതം തന തതിമിതിമികിട" എന്ന ജതി ആരംഭിക്കുന്നു; അതോടൊപ്പം മുമ്പു വിസ്തരിച്ച "തത്തൈതാഹ", 'തിതിതൈ' എന്നീ അടവുകളിൽ നടി നൃത്തം ചെയ്യണം. ഇതിനുശേഷം ശബ്ദത്തിന്റെ സാഹിത്യത്തിലുള്ള ഒന്നാമത്തെ പാദം പാടി അഭിനയിക്കുന്നു. അഭിനയത്തിന് അവസരം നൽകി വിന്യാസപ്പെടുത്തേണ്ടുന്ന സാഹിത്യത്തെ "നിരവൽ" ചെയ്യവേണം പാടാൻ.

കാംബോജി ചാപ്പുതാളത്തിൽ "ധരലോ ദൊരൈയകു നന്ദഗോപുനി" എന്നിങ്ങനെ തെലുങ്കിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ശബ്ദസാഹിത്യം പരിശോധിക്കാം. ശ്രീകൃഷ്ണനെപ്പററിയുള്ള ഒരു ഗാനമാണിതു്. ഒരു ഗോപസ്ത്രീയുടെ പദമാണു്; അവൾ കോപനയായിപ്പറയുന്നതാണു്. കൃഷ്ണനെ ധിക്കരിച്ചു് അവളിങ്ങനെ പറയുന്നു. ഈ നന്ദഗോപകുമാരൻ വലിയ ആളാണെന്നു നടിച്ചു് ഇങ്ങോട്ടു വരുന്നുണ്ടല്ലോ. അതു മര്യാദയാണോ? പോ. പോ. നീ ഒരു കുസൃതിക്കാരനെന്നു് മനസ്സിലാക്കിയിട്ടു് നിന്റെ അമ്മ നിന്നെ ഉരലിൽ പിടിച്ചുകെട്ടിയ കഥ മറന്നുവോ? ജലകുംഭവും പേറിക്കൊണ്ടു് ഒരുവൾ പോയപ്പോൾ ഒരമ്പുവിട്ടു് കുടമുടച്ച തെമ്മാടിയല്ലേ നീ? ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽനിന്നു് രുഗ്മിണിയെ അപഹരിച്ചുകൊണ്ടുപോയി കല്യാണംകഴിച്ചവനല്ലേ നീ? പോ".

ഈ പദം അങ്ങിങ്ങു് വിന്യാസംചെയ്തു് ആടുന്ന രംഗങ്ങൾ കണ്ടു രസിക്കതന്നെ വേണം; വർണ്ണിക്കാനാവില്ല. ഒരുവിധത്തിൽ കാണിച്ചതു് വീണ്ടും കാണിക്കുക എന്നതു് കലയാവുകയില്ല; അതുകൊണ്ടു് ഓരോന്നും ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ നവീനമായ ഒരു ആശയം വരത്തക്ക വണ്ണം വിന്യാസപ്പെടുത്തണം. ഒരു ഉദാഹരണം കാണി

ക്കാം. 'ഇതു നീതിയല്ല' എന്നു് പാട്ടുമ്പോൾ ചോദ്യം, കോപം തുടങ്ങിയ ഭിന്നഭാവങ്ങൾ കാണിക്കാം. അതു പോലെതന്നെ 'പോ പോ' എന്നു് ആദ്യത്തെ പാദം അവസാനിക്കുന്ന ഭാഗത്തു് കയ്യു് കണ്ണു് തുടങ്ങിയ അംഗങ്ങളെക്കൊണ്ടു് വിന്യാസംചെയ്തു ഒരേ ആശയംതന്നെ മാറി മാറി കാണിക്കാം. 'കോപം' തന്നെ ആദ്യം മുദ്രവായും പിന്നെ കുറച്ചുകൂടി കട്ടപ്പത്തിലും കാണിക്കാം. മുഖചലനം കൊട്ടത്തും കൈയ്കൊണ്ടു് പോ എന്ന മുദ്ര കാണിച്ചും വാതിൽക്കലേക്ക ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചും ഇതു മാറി മാറി വിസ്തരിക്കാം. 'കൈയ് തുടുക്കക്കാരൻ' എന്ന ഭാവം വരുമ്പോൾ വിയപ്പു്, ദുഃഖം, കോപം എന്നിവ മൂന്നും പടിപടിയായി കാണിക്കാം. ഗോപസ്ത്രീയുടെ ജലകുംഭം ഉടയ്ക്കുന്ന ഭാഗം ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ കുടം ചുമന്നുകൊണ്ടു പോകുന്ന ഗോപസ്ത്രീയുടെ നടപ്പും മറ്റും വിന്യാസങ്ങളോടെ കാണിക്കാൻ അവസരം കിട്ടും. ഒട്ടവിൽ വരുമ്പോൾ ചുരുക്കത്തിൽ രുഗ്മിണീകല്യാണവും ആടിക്കാണിക്കാം.

അഭിനയത്തിന്നിടയ്ക്കു് നൃത്തവും വരുമെന്നു മുമ്പെ പറഞ്ഞുവല്ലൊ. പദംപാടി അഭിനയിക്കുമ്പോൾ ഓരോ പാദം അവസാനിക്കുന്നിടത്തു് 'തകിട തക തിമി' എന്നു കാലുകൊണ്ടു ചവിട്ടി 'തത്തൈയ് താഹാ' 'തിത്തൈയ് താഹാ' എന്നു ഒരുതവണ 'തര തകിണ്ണക തതിമിതിമി കിട' എന്ന ജതിയോടുകൂട അടണം. രണ്ടാംഭാഗം പാടുമ്പോഴും ഇങ്ങിനെ അഭിനയിക്കാം. നൃത്തത്തിൽ ചൊല്ലും അടവും പ്രത്യേകം വരാവുന്നതാണു്. അതായതു് ഒരു പാദം ആടി അവസാനിപ്പിച്ചാപ്പുടൻ കാലിൽ 'തത്തിന്നം, 'തകതരികിടതക' എന്നുകൊട്ടുത്തു്, 'തെയ്തെയ്യ— തെയ്തെയ്—തിതിതെയ്' എന്നിങ്ങനെ തിതിതെയ് അടവുകളിൽനിന്നു് ഒരുഭാഗം ആടാം എന്നു സാരം. ഒട്ടു

വിലത്തെ പാദം അഭിനയിച്ചു കഴിയുന്നതോടെ ശബ്ദം ഒരു നൃത്തത്തിലവസാനിക്കും. അതവസാനിപ്പിക്കുന്നതു് ഇങ്ങിനെയാണു്. കാലുകൊണ്ടു് 'തകണങ്കി ത്തക തതികിണതോം തികിണങ്കിത്തികതരികിണതോം' എന്നു് കാലുകൊണ്ടു് ചവിട്ടണം. 'തിതിതെയ് അടവുജാതിയിൽ വരുന്ന 'തെയ്തെയ്യുതെയ് തെയ് തിതിതെയ്' എന്നതു് രണ്ടുതവണ ചെയ്യുക. 'തെയ്തെയ് തിതി തെയ്' എന്നതു് മൂന്നുതവണ ചെയ്യുക. 'തെയ്–തെയ് തെയ്—തി—തി—തെയ്' എന്നു് ഒരുതവണ ചെയ്തു് അവസാനിപ്പിക്കുക.

വർണ്ണം.

നാലാമത്തെ ഇനമായ വർണ്ണം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ഹൃദയമാണു്. പാട്ടിനും, നൃത്തത്തിനും സമാനമായ ഒന്നാണു് വർണ്ണം. ഗാനക്രിയ എന്നാണു് അതിനർത്ഥം. അതായത്തു്, പാടുന്നതിനുള്ള മുറ. സ്ഥായി, ആരോഹി, അവരോഹി,സഞ്ചാരി എന്നിങ്ങിനെ നാലുവർണ്ണങ്ങളാണുള്ളതെന്നു ശാസ്ത്രം ഘോഷിക്കുന്നു. സ്വരങ്ങൾചേർത്തു് പാടി അഭ്യസിക്കാൻ ഉള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളാണു് ഇവ എന്നർത്ഥം. ഇക്കാലത്തും വർണ്ണങ്ങൾ ഈ നിലയ്ക്കാണു് അറിയപ്പെടുന്നതു്. കാളിദാസൻ ശാകുന്തളത്തിൽ ഹംസപദികയുടെ ഗാനത്തെപ്പററി പറയുന്നിടത്തു് അവൾ വർണ്ണം പരിശീലിക്കുക ആണു് എന്നും അതു് രാഗം തുളുമ്പുന്ന ഒന്നാണെന്നും പരാമർശിച്ചു കാണുന്നു. കുമാരസംഭവത്തിൽ പരമശിവനെ സ്തുതിക്കുന്നതിനു് ഉപയോഗിക്കുന്ന ഗീതത്തിൽ കാളിദാസൻ വർണ്ണമെന്ന പദമാണു് ഉപയോ

ഗിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഇതിൽനിന്നെല്ലാം നായകപ്രശസ്തി വർണ്ണിക്കുന്ന സാഹിത്യവിഭാഗത്തിനാണു് വർണ്ണം എന്നു പേരു നല്കിയിരിക്കുന്നതു് എന്നു മനസ്സിലാക്കാം. കർണ്ണാടകസംഗീതത്തിൽ ഇക്കഴിഞ്ഞ രണ്ടു നൂററാണ്ടുകളിൽ വർണ്ണം എന്നതിനെ ഗാനം സാധകം ചെയ്യാനും ഒരു രാഗത്തെ മുഴുവൻ പ്രകാശിക്കാനും കൈയ്ക്കൊള്ളുന്ന ഒരുപാധി ആയിട്ടാണു് ഗണിച്ചിട്ടുള്ളതു്. പാട്ടിലെ വർണ്ണത്തിനും, നൃത്തത്തിലെ വർണ്ണത്തിനും വ്യത്യാസമുണ്ടു്; ആദ്യത്തേതിനു താനവർണ്ണമെന്നു പറയും; രണ്ടാമത്തേതു പദവർണ്ണവും.

നാട്യത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന വർണ്ണത്തിൽ നൃത്തത്തിനും അഭിനയത്തിനും സ്ഥാനം നൽകിയിരിക്കും. ഇവ രണ്ടും സമ്പ്രദാനമായി ഒന്നിനൊന്നു് ഇണങ്ങിച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന കാഴ്ച കൌതുകകരമാണു്. പാട്ടും, നൃത്തജതികളും കലർന്നു വരുന്നതുകൊണ്ടു് ഇതിനെ ചിലപ്പോൾ 'സ്വരജതി' എന്നും പറയാറുണ്ടു്. നാട്യസാഹിത്യത്തിൽ ഒരു സവിശേഷാംഗമായി നാം കണക്കാക്കുന്ന 'ഉത്സനിജതി'യെപ്പററി രസികന്മാർ ഓർക്കുന്നതു നന്നായിരിക്കും. വർണ്ണമെന്നു പറഞ്ഞാലും സ്വരജതി എന്നു പറഞ്ഞാലും ഒന്നു തന്നെ; രണ്ടിലും അഥവാ ഇതു രണ്ടും ചേർന്ന ഈ ചടങ്ങിൽ നൃത്തവും അഭിനയവും ആണു പ്രധാനം. നൃത്തവും അഭിനയവും അവയുടെ പൂർണ്ണതയും വെളിപ്പെടുന്ന ഒരു ചടങ്ങാണു് ഇതു് എന്നു ചുരുക്കം. അതുകൊണ്ടു് ഇതിന്റെ ആട്ടക്രമം എന്തെന്നു നോക്കാം.

* * * *

വർണ്ണത്തിൽ ജതി, സ്വരം, പദം എന്നിവ സംയോജിച്ചു് വളർന്നു വികസിച്ചുപോകുന്ന കാഴ്ച ആദ്യം ആരാഞ്ഞു പരിശോധിക്കാം. എടുക്കുന്ന വേളയിൽ പെട്ടെന്നു് ത്രികാലതീർമ്മാനത്തോടെയാണു് ഇതു് ആരംഭിക്കുന്നതു്.

ഈ തീർമ്മാനം കഴിഞ്ഞാലുടൻ പല്ലവിയുടെ ആദ്യത്തെ അടി പാടി അഭിനയിക്കും. ഇതു കഴിഞ്ഞാൽ വീണ്ടും തീർമ്മാനമായി. പിന്നെ പല്ലവിയുടെ രണ്ടാമത്തെ അടിയാണ് പാടി അഭിനയിക്കുന്നത്. വീണ്ടുമുണ്ട് തീർമ്മാനം. അനുപല്ലവിയുടെ ഒന്നാം അടി പാടി അഭിനയിക്കുക, തീർമ്മാനമെടുക്കുക, രണ്ടാമടി പാടി അഭിനയിക്കുക. ഇങ്ങനെ പല്ലവിയും അനുപല്ലവിയും ഒരു ഭാഗം. ഇതു കഴിഞ്ഞാൽ ചിട്ടസ്വരവും അതിന്റെ നൃത്തവും ആയി പിന്നെ അതിന്റെ സാഹിത്യവും അതിന്റെ അഭിനയവും ആയിരിക്കണം. സ്വരത്തിന്റെ ആട്ടത്തെയും സാഹിത്യത്തിന്റെ അഭിനയത്തെയും പ്രത്യേകമെടുത്താണ് ആദ്യം നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതു്. പിന്നെ രണ്ടുംകൂടി ചേർത്തു ചെയ്യണം. ഇതാണ് രണ്ടാംഭാഗം. ആദ്യത്തെ ഭാഗത്ത് പല്ലവിയോ അതല്ലെങ്കിൽ ചരണത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം പല്ലവപോലെ എടുത്തോ നൃത്തവും ഭാവാഭിനയവും വസ്തരിച്ചു് നടത്തുന്നു; രസം തുളുമ്പുന്ന ഈ ഭാഗത്തിനു് "എഡുക്കടൈയ്" അഥവാ "ഒത്തുക്കടൈയ്" സ്വരസാഹിത്യം എന്നാണ് പേരു. ഇവിടെ മുൻപു പറഞ്ഞ ഇടപ്പല്ലവി ഒന്നു പാടിക്കൊണ്ടു നാലഞ്ചടികൾ സ്വരവും സാഹിത്യവുമായി മാറി മാറി വരും. ഈ ഒത്തുക്കടൈയ് സ്വരസാഹിത്യങ്ങൾക്കു നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്ന നൃത്തം അതിമനോഹരമെന്നുതന്നെ പറയാം.

ഇപ്പറഞ്ഞ ആട്ടക്രമത്തെ ഒരുദാഹരണത്തോടുകൂടി പറയുമ്പോൾ കൂടുതൽ മനസ്സിലാകും. ഭൈരവിരാഗം, ത്ര്യശ്ര ഏകതാളത്തിൽ ഉള്ള 'മോഹമാന' എന്നൊരു തമിഴ് വർണ്ണം ഉദാഹരിക്കാം. തിരുവാരൂർ ക്ഷേത്രത്തിൽ എഴുന്നരുളിയിരിക്കുന്ന ത്യാഗേശൻ എന്ന മൂർത്തിയെപ്പററി ദീക്ഷിതരുടെ ശിഷ്യനായ തഞ്ചാവൂർ പൊന്നയ്യ എഴുതിയതാണ് ഈ വർണ്ണം. അനുപല്ലവിക്കുശേഷം

അഞ്ചു സ്വരസാഹിത്യങ്ങളാണ് ഇതിലുള്ളത്; അഞ്ചാമത്തേതു രാഗമാലികയായിട്ടാണ് പാടുന്നത്.

പൂർവ്വാംഗം നേരെ ചലനമില്ലാതെ നിന്നു നർത്തകി ആദ്യം സർവ്വലഘുവിൽ ചുവടുകൾ തട്ടുന്നു. ജതിസ്വരത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ പറഞ്ഞതുപോലെ ഇവിടെയും പല്ലവി പാടി, സർവ്വലഘുവിൽ ചവുട്ടി, "തളാങ്കു തകതികു തകതതികിണതോം" ചൊല്ലി ത്രികാല തീർമ്മാനം തുടങ്ങുന്നു. തത്തൈതാഹാ, തൈ തൈ തൈ തൈ ത് തിത്തൈ എന്നിവയാണ് ഇതിൽ വരുന്ന അടവുകൾ. ഇതു ശരിയായിട്ടുള്ള കാലപ്രമാണത്തിൽ ആരംഭിച്ച് എടുത്ത ദിക്കിൽ തന്നെ അവസാനിപ്പിച്ച് മുത്തായിപ്പോടെ നിർത്തണം. ഈ തീർമാനം കഴിഞ്ഞാൽ പല്ലവിയുടെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ആദ്യഖണ്ഡം പാടി അഭിനയിക്കണം. പിന്നീട്, തൃശ്രത്തിൽ മെല്ലാലം പിടിക്കുന്ന തീർമ്മാനം—തിത്തൈയ്, തൈ തൈ തൈ തൈ എന്ന വകുപ്പിൽപെട്ടതും. തൈ തൈ താ എന്നും മററക്കാൽ മറേറക്കൈ ആയി എടുക്കുന്ന തത്തിത്തൈ വകുപ്പിൽ പെട്ടതു്, അതിനുശേഷം പല്ലവിയുടെ സാഹിത്യത്തിൽ രണ്ടാംഖണ്ഡം പാടി അഭിനയിക്കൽ ഇത്രയുമാണ് ഇതിന്റെ വിവരണം.

ഇവിടെ നൃത്തം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപ് കൈക്കൊള്ളേണ്ടുന്ന നില സമ"നിലയാണ്" (ചിത്രം 50). ആദ്യം ത്രികാലതീർമാനത്തിൽ തത്തൈ എന്ന് കാൽവിരലിന്മേൽ കുതിച്ചു പിടിച്ചു നില്ക്കുന്ന നില മനോഹരമായിക്കാണിക്കാം (ചിത്രം 51). മുൻപുപറഞ്ഞ തൃശ്രതീർമാനത്തിൽ ഒരിടത്തു് 'തത്തിമിതകതോം തകതോം' എന്നു വരുന്നുണ്ടല്ലൊ. അവിടെ വരുന്ന കൈകാൽനിലകൾ അടുത്ത പടത്തിൽ സൂക്ഷിക്കുക (ചിത്രം 52). ഇതിന്റെ അവസാനം കിടതകിടതോം എന്നു കാണിക്കുന്ന നിലയും അടുത്ത ചിത്രത്തിൽ കാണാം (ചിത്രം 53).

അനുപല്ലവിയും ഇതുപോലെ രണ്ടു ഭാഗങ്ങളായി പകുത്തു് ഓരോന്നിനും ഓരോ തീർമാനം ആടണം. ആദ്യത്തെ തീർമാനം മിശ്രത്തിൽ; ഇതിൽ വരുന്ന അട വുകൾ തൈയ തൈതെ ഹി വകുപ്പിലും, ത്ത തൈതാഹ, തൈ തൈ താ, മാറി മുൻപു പിടക്കുന്ന തിത്തൈ വകുപ്പു് എന്നിവയാണു്. ഇവിടെ തത്തൈതാം എന്ന ആറാമത്തെ അടവിലുള്ള അംഗനല കാണിക്കുന്ന ഒരു പടമുണ്ടു്. (ചിത്രം 16) ഇതോടുകൂടി അനുപല്ലവിയുടെ ആദ്യഖണ്ഡത്തിന്റെ അഭിനയം തീരുന്നു പിന്നെ വരു ന്നതു് ഒരു മേൽക്കാലതീർമാനമാണു്. ഇതിൽ തൈഹ തൈഹി. എട്ടാമത്തെ അടവിൽപ്പെട്ട വകുപ്പുകൾ, ചരി ച്ചുപിടിക്കുന്ന തൈഹ തൈഹി, തത്തൈ താഹ തൈ തൈത. വീണ്ടും തൈതൈ താഹവകുപ്പു്, തൈ തൈ തൈ, തിതി തൈ വകുപ്പു്. ഇതു നുശേഷം അനുപല്ലവിയുടെ രണ്ടാംഖണ്ഡം പാടി അഭിനയിക്കണം. ഇതു കഴിഞ്ഞാ ലുടൻ സങ്കീർണ്ണനിലയിലുള്ള മേൽക്കാലതീർമാനമാണു്. ഇതിൽ കുതിച്ചു പിടിക്കുന്ന തൈഹ തൈഹി, മുന്നോട്ടു കുതിച്ചു പിടിക്കുന്ന തെയ്യുംതത്ത, ചെരിച്ചുപിടിക്കുന്ന തൈഹ തൈഹി, കൈ മുന്നോട്ടു കൊട്ടുന്നു പിന്നോട്ടെട്ടു ക്കുന്ന തിതിതൈ എന്നിവയും. ഇവയുള്ളിൽ വിരൽ തുമ്പിൽ കുതിച്ചുകൊണ്ടുള്ള തൈഹ തൈഹിയിൽ വരുന്ന അംഗനില പടത്തിൽ കാണാം (ചിത്രം 54).

ഇതിനുശേഷം അനുപല്ലവിയുടെ രണ്ടാംഖണ്ഡം പാടി, സപ്തുലഘുതട്ടി, ഒരോടൊപ്പം വർണ്ണത്തിന്റെ അടുത്ത പകുതിയായ ചിട്ടസ്വരത്തിൽ പിടിക്കണം. ചിട്ടസ്വരത്തിന്റെ നൃത്തത്തിൽ വരുന്ന അടവുകൾ: തെയ്തെയ്താ, തത്തൈയ് താഹാ (വലത്തും ഇടത്തു മായ്), തെയ് തെയ്ത്തതാ (വലത്തും ഇടത്തുമായ്) തെയ്ഹത്തെയ്ഹി വകുപ്പിൽ മൂന്നാമത്തേതു്. മാറിലി രുന്നു് അലപത്മം വളച്ചുകാണിക്കേണ്ടുന്ന തിതിതെയ്

വകുപ്പ്; ഒരേ കൈയ് ഒരേ കാലുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന തിരിതെയ് വകുപ്പ്; ഇത്രയും ആയിക്കഴിഞ്ഞാൽ തെയ് തിരിതെയ് തെയ് തിതെതെയ് എന്ന മുത്തായിപ്പോടെ അവസാനിപ്പിക്ക. ഇതോടൊപ്പം പല്ലവി സാഹിത്യം പാടിവിട്ട്, ചിട്ടസ്വരസാഹിത്യത്തെപ്പാടി അഭിനയിക്കണം. നൃത്തമില്ലാതെ അഭിനയംമാത്രം ഒരാവൃത്തി ചെയ്ത്, പിന്നീട് കാലുകൊണ്ടു തട്ടി മെതിച്ച്, ആട്ടവും അഭിനയവും ചേർത്തു ചെയ്യണം. തട്ടിമെതിക്കൽ മുൻപു പറഞ്ഞ അടവോടൊപ്പം തിരും. തിതിതൈതെ വകുപ്പുകളിൽ മാവ്ലിരുന്ന കൈവിരിഞ്ഞുപോകുന്ന തെയ്തെയ് തിത്തെയ് എന്ന അടവിൽ ഉൾപ്പെട്ട മനോഹരമായ ഒരു നില ചിത്രത്തിൽ (ചിത്രം 55) കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്.

ഇനി ചരണം; പല്ലവിയായി നാം സ്വീകരിക്കുന്ന 'ഒത്തുക്കടസ്വരസാഹിത്യ'മെന്നു പറഞ്ഞതുതന്നെ ഇതു്. ആദ്യം സ്വരം പാടി അഭിനയിച്ച്, പിന്നെ സാഹിത്യം പാടി അഭിനയിച്ച്, ഒടുവിൽ ഒരുതവണ നടമാററം വരുന്ന തരത്തിൽ അഭിനയവും അടവും ചേർന്ന തട്ടിമെട്ടടവ് ആടണം; ഇങ്ങനെ അഞ്ചു സ്വരസാഹിത്യങ്ങൾ. ആദ്യം സ്വരം ആട്ടുമ്പോൾ തെയ്തെയ്ത്താ മുതലായ അടവുകൾ. രണ്ടാമത്തെ സ്വരത്തിൽ അക്ഷരകാലത്തിനു വേണ്ടി തൈയ്യൈ ചേർത്ത തത്തെയ്തെയ്താഹാ അടവ്. മൂന്നാമത്തേതിൽ തെയ്ഹത്തെയ്ഹി, നാലാമത്തേതിൽ തെയ്തെയ്താ വകുപ്പ്. അഞ്ചാമത്തേതിൽ ചെരിച്ചുപിടിക്കുന്ന തെയ്ഹത്തെയ്ഹി, പൊയ്യടവുകൾ, വീണ്ടും തെയ്ഹത്തെയ്ഹി തുടങ്ങിയവ. ഈ പകുതിയിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള സ്വരസാഹിത്യവും ചവിട്ടിമെതിക്കലും കൗതുകകരമായിരിക്കും. ചവിട്ടിമെതിക്കലിന്റെ നട, സ്വരം, അക്ഷരകാലം ഇവയോടു പൊരുത്തപ്പെട്ടിരിക്കും. ഇവിടെ സാഹിത്യം നല്ല ഈണത്തിൽ പാടേണ്ടതാണ്.

ചവിട്ടിമെതിയ്ക്കൽ മദ്ധ്യദ്രുതകാലങ്ങളിലേക്ക മാറുമ്പോഴും ചതുരശ്രത്തിൽനിന്ന് ത്ര്യശ്രനടയിലേക്ക മാറുമ്പോഴും നൃത്തത്തിന്റെ അഴക് ഒന്ന വേറെതന്നെയായിരിക്കും.

ഇപ്പോഠം ഈ വണ്ണത്തിലുള്ള സാഹിത്യത്തിന്റെ അത്ഥവും അതിൽ വിന്യസിക്കേണ്ട ഭാവാഭിനയവും എങ്ങനെയെന്ന് അല്പം വിവരിക്കാം. ഈ ഗാനസാഹിത്യത്തിലെ നായകൻ ത്യാഗേശദേവനാണ്. നായിക വിരഹംകൊണ്ട് അഴൽപെടുന്നു.

"മോഹമാന എന്മിതിൽ നീ ഇന്തവേളയിൽ

മോട ചെയ്യലാമാ എൻ സ്വാമീ" ഇതാണ് പല്ലവി. നായകൻ നായികയോട് ഉദാസീനഭാവം കൈക്കൊള്ളുന്നു. ഇതാണ് ഭാവത്തിലും വ്യത്തിയിലും വിന്യസിച്ചു കാണിക്കേണ്ട അഭിനയം. "മോഹമാന എന്മിരിൽ" എന്ന പല്ലവിയുടെ ആരംഭം വിസ്തരിച്ചു കാണിക്കാം. ഈ പാദം അഭിനയിക്കേണ്ട രീതി രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിലായി ഇവടെ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. (ചിത്രം 56, 57) പല്ലവിയുടെ രണ്ടാംപെണ്ഡത്തിലുള്ള "മോടിചെയ്യലാമാ" എന്നതിന്റെ അഭിനയവും മറ്റൊരു പടത്തിൽ കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. (ചിത്രം 58)

അടുത്ത് അനുപല്ലവിയിലുള്ള "നാഗരീകമാന തിരുനകർ" എന്ന പദത്തിന്റെ അത്ഥമായി നായകൻ എഴുന്നള്ളിയിരിക്കുന്ന തിരുവാരൂരിന്റെ ചരിത്രമാഹാത്മ്യം തുടങ്ങിയവ വിന്യാസപ്പെടുത്തിക്കാണിക്കാം. ഇതിൽതന്നെ "ശ്രീപാകത്യാഗേശ" എന്ന് നായിക നായകനോടു പറയുന്ന ഭാഗത്തു് ത്യാഗേശന്റെ മൂത്തി, ലീലാവിലാസങ്ങഠം മുതലായവ വിസ്തരിക്കാം. "നാഗരികമാന തിരുനഗർ" എന്നിടത്തെ ഭാവവിന്യാസത്തിൽ ആ നഗരത്തിലെ സുന്ദരികഠം ആടയാഭരണങ്ങഠം അണിയുന്ന

രാഗം വർണ്ണിക്കുന്നിടത്തു് കണ്ണാടിനോക്കി നെററിയിൽ തിലകം തൊടുന്ന അഭിനയം ചിത്രത്തിൽ മാതൃകയായി കൊടുത്തിട്ടുണ്ടു്. (ചിത്രം 59)

ഇനി ചിട്ടസ്വരസാഹിത്യമാണു്:—

"സ്വാന്തമുടൻ എന്നെച്ചൂടിന
വാനിതെയെ നാൻ നിനൈന്തേ
മനം വാടി, ഉമൈത്തേടി ഉറവാട
മികവും എന്നുടലതു പതറുതേ
ഇനി അരൈനിമിഷവും യുകമാകുതേ,
അതരസാരമതുതാ ഇന്ത സമയം

സരസ സൽഗുണനേ." ഇവിടെ നായിക നായകനുമായി മുൻപു് അനർഗ്ഗാധിക്യത്തോടെ കേളിചെയ്തിരുന്ന കാലത്തെപ്പററി ഓർത്തു ദുഃഖിക്കുകയാണു്. ഈ സ്വരങ്ങ നല്ല വിന്യാസത്തോടെ ചെയ്യുന്നതക്കവണ്ണം ഭാവാഭിനയത്തിനുള്ള സൗകര്യം തരുന്നുണ്ടു്. അങ്ങനെ എല്ലാം കനിച്ചു വാണിരുന്ന നായകനെ ഇപ്പോൾ അവൾ തേടി നടക്കുകയാണു് "ഉമൈത്തേടി" എന്നതിന്റെ അഭിനയം ചിത്രത്തിൽ കാണുക. (ചിത്രം 60) വിരഹംവദന അസഹനീയമായിരിക്കുന്നു; ഉടൻതന്നെ തനിക്കു പ്രത്യക്ഷമാകണമെന്നു് അവൾ കേണപേക്ഷിക്കുന്നു. ഇവിടെ ചുവട്ടത്ത മെതിച്ചുള്ള അഭിനയം ചേർത്തുവരുന്ന സ്ഥലത്തുനിന്നു് "സ്വാന്തമുടൻ, വിനൈതെ" എന്നീ ഭാഗങ്ങളിൽ വരുന്ന നൃത്തത്തേയും അഭിനയത്തേയും രണ്ടു ചിത്രങ്ങളിലായി കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. (ചിത്രം 61, 62)

ഇനി ചരണങ്ങൾ എടുക്കണം. "മാരൻകണൈകൾ തുപുറാൻ" എന്നു നായിക തന്റെ മനോവേദന

യെപ്പററിപറയുന്നിടത്തു് ഗാനം, നൃത്തം, അഭിനയം എന്നിവ മൂന്നും മധുരമായി ഇണങ്ങിച്ചേരുന്നു. രാഗഭാവത്തിനു് അനുസരിച്ച സ്വരാക്ഷരപുഷ്ടിയും ഈ സാഹിത്യത്തിനുണ്ടു്. വിന്യാസം ചെയ്തഭിനയിക്കാൻ നിറയ കോപ്പുകളും ഇതിൽ തിരുകിയിരിക്കുന്നു—കാമന്റെ കരിമ്പുവിൽ, വണ്ടിണകൊണ്ടുള്ള ഞാൺ, അരവിന്ദമശോകം തുടങ്ങിയ അഞ്ചു കുസുമബാണങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം ആടിക്കാണിക്കാം. "ശരമാരിയാക മാരൻകണൈ തൂവുറാൻ" എന്നു പാടുമ്പോൾ ബാണം വന്നു ശരീരത്തിലേല്ക്കുന്നതും അപ്പോഴുള്ള വേദനയും മുദ്രകൊണ്ടും മുഖംകൊണ്ടും ആടിക്കാണിക്കാം. ഈ നൃത്തങ്ങൾ മുഴുവനും ചുവടു തട്ടിമെതിച്ചു് ഓരോ നൃത്തവും 'മാ' എന്ന സ്വരാക്ഷരത്തിൽ വന്നു മുത്തായിപ്പു് അക്കിക്കലാശിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ രസികത്വം കണ്ടുതന്നെ അറിയണം. ഇവിടെ മാരന്റെ ക്രൂരമ്പുകൊണ്ടു് വിവശയാകുന്ന നായികയുടെ ചിത്രങ്ങൾ (63-64) കൊടുത്തിട്ടുണ്ടു്. കാലം കോകിലകാകളി കളകളും ചന്ദ്രനും വസന്തം; കോകിലഗാനം ഓരോന്നും ഉതിരുമ്പോൾ പ്രാണൻ കിടന്നുപിടയുകയാണു്. "മാവേറി, കുയിൽ കൂവുതെ, ഇനി എൻചെയ്കുവൻ" എന്നു നായിക ചൊല്ലുമ്പോൾ കുയിലിന്റെ മുദ്ര കാണിക്കുന്ന ചിത്രം 65 നോക്കുക. അതിനുശേഷം തെന്നൽ, ചന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയവ അസ്സഹമാക്കിക്കാണിക്കുന്ന വിരഹവേദന; പിന്നീടു് ഒടുവിലത്തെ അടിയിൽ നായകന്റെ പ്രശസ്തി വർണ്ണിച്ചു് അനുഗ്രഹത്തോടു് അപേക്ഷയോടെ ഈ വർണ്ണം അവസാനിക്കുന്നു.

ഇങ്ങനെ അഭിനയത്തിനുവേണ്ടി രചിച്ചിട്ടുള്ളതും ഒന്നാന്തരം സാഹിത്യം നിറഞ്ഞതും ആയ പദവർണ്ണങ്ങളും സ്വരഗതിയും ഉള്ളപ്പോൾ ഇവയെ അവഗണിച്ചു് ഇക്കാലത്തു് പുറമേനിന്നു വല്ലതും എടുക്കുന്നതിന്റെ അർത്ഥം



ചിത്രം 55. തൈ തൈ. തിത്തൈ.



ചിത്രം 56. മോഹമാനംഎൻമീതിൽ.



ചിത്രം 37. [illegible]



ചിത്രം 38. [illegible]



ചിത്രം 59. നാഗരീകമാനതിരുനകർ.



ചിത്രം 60. ഉണ്ണൈത്തേടി.



ചിത്രം 61. സ്വന്തമ്പടൻ.



ചിത്രം 62. വിരന്ത.

മനസ്സിലാകുന്നില്ല. താനവർണ്ണങ്ങളുടെ രചനയും സാഹിത്യഗതിയും നൃത്തത്തിന്റെ അംഗങ്ങളായി ചെയ്യുന്നതല്ലോ. എന്തിനാണവയെ നൃത്തത്തിലേക്ക വലിച്ചിഴയ്ക്കുന്നതു്? അതുപോലെതന്നെ 'കൃതി'കളേയും ദിവ്യപ്രബന്ധങ്ങളേയും (ഭക്തിപ്രബന്ധങ്ങൾ) സ്വീകരിക്കുന്നതു യുക്തമല്ല.

ആദ്യം പറഞ്ഞുവച്ച ത്രികാലതീർമാനത്തെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതു നന്നല്ല. ത്രികാലതീർമാനമാടിവരുമ്പോൾ സാഹിത്യം വിടാതെ പക്കമേളത്തിൽ വായ്പ്പാട്ടോടെയോ അല്ലാതെയോ കൊടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതു നല്ലതാണു്.

അഭിനയിക്കുമ്പോൾ രസഭംഗകാരികളായ പല പ്രവൃത്തികളും നടികൾ ചെയ്തുവരുന്നുണ്ടു്. വിന്യാസപ്പെടുത്തേണ്ടുന്ന ദിക്കുകളിൽ തോന്നിയപോലെ വല്ല നൃത്തവും ചവുട്ടുക, കൈ കാട്ടുമ്പോൾ ശരീരം അനാവശ്യമായി ആട്ടിവളയ്ക്കുക, അടവുകളുടെ ഒടുവിൽ വിട്ടുവിട്ടുള്ള നില (Pose) കൊടുത്തുനില്ക്കുക, ഓരങ്ങത്തു് 'കുട്ടുകുട്ടു' കളിക്കുക, ഈ പുതുമകളെല്ലാം ഉപേക്ഷണീയങ്ങളാണു്.

പാട്ടിനും താളത്തിന്റെ കാലപ്രമാണത്തിനും അനുസരിച്ചുവേണം അഭിനയം. കൈപൊക്കൽ, ചുവടുനിരക്കൽ, കഴുത്തുവെട്ടിക്കൽ, കാലെടുത്തുവയ്ക്കൽ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പാട്ടിന്റെ ഗമകത്തിനും ഈണത്തിനും അനുസരിച്ചു് ചെയ്തില്ലെങ്കിൽ അതും വൃത്തികേടായിരിക്കും. നട്ടുവൻ ആ കണക്കനുസരിച്ചുവേണം താളമിടാൻ.

കാൽചുവടുതട്ടലും മെതിക്കലും സ്വരസാഹിത്യങ്ങളുടെ അടുക്കുകൾ അനുസരിച്ചുചെയ്താൽ മാത്രമേ ശോഭാകരമാകുകയുള്ളൂ. അതു പല്ലവിയിലും അനുപല്ലവിയിലും മററും തോന്നിയപോലെ തോന്നിയ ദിക്കിൽ കൊടുക്കുന്നതു ശരിയല്ല.

തീർമാനങ്ങൾ മൃദംഗത്തിന്റെ വായ്ത്താരിയിൽ പറയുകയാണ് നന്ന്. അവയെ ആവർത്തനങ്ങളുടെ ശരിയായ ഇടത്തിലെടുത്ത്, എടുത്താവർത്തനത്തിൽ ശരിക്കു വന്നു യോജിക്കുന്ന മട്ടിൽ ചെയ്യണം.

മേൽക്കാലഅടവുകൾ വിസ്തരിച്ച് താളം പിഴയ്ക്കാതെ ഒരു നടി ആടിക്കാണിക്കണം. പക്ഷേ, നടി കാലമിട്ടുവിട്ടതുപോലെ നട്ടുവൻ കാലത്തോടൊട്ടിച്ച് വണ്ണത്തിന്റെ നൃത്തത്തേയോ ഇനി വരാൻപോകുന്ന തില്ലാനാ നൃത്തത്തേയോ ഒരേ മട്ടിൽ തത്വപ്പെട്ട ചെയ്യുന്നതു നന്നല്ല. ഗാനത്തിന്റെ രസികത്വം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിന് എത്രമാത്രം വിശ്രാന്തി ആവശ്യമോ അതിലേറെ വിശ്രാന്തി നല്കിവേണം നൃത്തം ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ. നൃത്തത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മ തികച്ചും വെളിപ്പെടണമെങ്കിൽ അങ്ങനെ ചെയ്യണം. അല്ലെങ്കിൽ കാലപ്രമാണത്തോട്ട ഒട്ടിനന്ന് അടവുകളുടെ അട്ടക്കകളിൽ ഉറച്ചുനിന്ന് കൈകൾ വേണ്ടതരത്തിൽ വിന്യസിക്കേണ്ടുന്ന നിലകൾ ശരിയാകാതെ പോകും.

ശബ്ദത്തെ സംബന്ധിച്ച അദ്ധ്യായത്തിന്റെ ഒടുവിൽ നർത്തകിയുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്കു വിഷയമാക്കിയ കാര്യങ്ങൾ ഇവിടെയും സ്മരിക്കുന്നതു നന്ന്. അഭിനയകാര്യങ്ങളെപ്പററി 'പദം' എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ വീണ്ടും വിസ്തരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഇവിടെ ഇത്രയും മതി.

ഇതുവരെപ്പറഞ്ഞതു് ഭരതനാട്യത്തിൽവരുന്ന നൃത്ത സമ്പ്രദായങ്ങളുടെ സവിസ്തരമായ പ്രതിപാദനമാണു്. ഇനി ഈ നാട്യത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രധാന വിഭാഗമായ അഭിനയത്തെപ്പററി വിസ്തരിക്കാം. ശബ്ദം എന്ന അദ്ധ്യായത്തിൽ അഭിനയത്തെപ്പററി കുറഞ്ഞൊന്നു് പറഞ്ഞുവച്ചിട്ടുണ്ടു്. വർണ്ണത്തെപ്പററി പ്രതിപാദിച്ചപ്പോഴും അഭിനയകാര്യം സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. പടിപടിയായി ഓരോ ഘട്ടവും പറയുന്നതിനാൽ ഇപ്പോൾ വർണ്ണത്തിനു പിൻപേ തില്ലാനയ്ക്കു മുൻപേ വരേണ്ടുന്ന പദമാണു് ചിന്താവിഷയമാകേണ്ടതു്. പദങ്ങളെപ്പററി പറയുമ്പോൾ അഭിനയത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവങ്ങളും എന്തെന്നു് ആരായേണ്ടതുണ്ടു്.

ശബ്ദങ്ങളിലാണു് അഭിനയം ആദ്യമായി തലപൊക്കുന്നതു്. വർണ്ണത്തിൽ നൃത്തം അഭിനയം എന്നിവ രണ്ടും

സമപ്രധാനമായി വന്നതു് നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞു. നൃത്താഭിനയങ്ങളിൽനിന്നു് നൃത്തംമാത്രം തനിയെ എടുത്തു് താളവിന്യാസവും നൃത്തഗതിയും അവയുടെ പ്രത്യേകസൗന്ദര്യത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനു് തില്ലാന എന്നൊരു പുതിയ ചടങ്ങു വച്ചിട്ടുണ്ടു്. അതുപോലെ അഭിനയത്തിന്നു് തികച്ചും ഇടംകൊടുത്തു് അതിന്റെ സൌന്ദര്യം മുഴവനും തനിയെ എടുത്തു കാണിക്കുവാൻ ഒരു പ്രത്യേക ചടങ്ങു വേണമല്ലോ. അതാണു് പദം.

പദത്തിനു് വാക്കു് എന്നാണർത്ഥം; പൊതുവെ 'പദ'മെന്നതിനു് പാട്ടു് എന്നും അർത്ഥം പറയാം. സാമാന്യാർത്ഥം ഉള്ള ഒരു പദത്തിനു് സവിശേഷാർത്ഥംകൂടി ഉണ്ടെങ്കിൽ അതും ഉപയോഗക്ഷമമാകുക എന്നതു സ്വാഭാവികമാണു്. ഇതിനെ അസ്പദമാക്കി 'പദ'ത്തെ ഒരു ചടങ്ങിന്റെ പേരാക്കി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. വിവിധരസങ്ങളെ വിശേഷിച്ചും ശൃംഗാരത്തെ അസ്പദമാക്കി രചിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിനാണു് 'പദ'മെന്നു പറയുന്നതു്. മനസ്സിലുള്ള ഭാവങ്ങളെ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്നതിലും എല്ലാവർക്കും അനുഭൂതിയുളവാക്കുന്നതിലും കല്പനയും വിന്യാസവും വിശദമായി ഫലിപ്പിക്കുന്നതിനും സമുചിതമായതു ശൃംഗാരമൊന്നുമാത്രമാണു്. ശൃംഗാരം രസരാജനമാണല്ലോ. ഈശ്വരനോടു് ഉള്ള ബന്ധം കാണിക്കുവാൻ കവികളും ഭക്തന്മാരും അവരുടെ ഹൃദയങ്ങളെ പ്രേമപരവശമാക്കി വർണ്ണിക്കുക പതിവുണ്ടു്.

പ്രേമത്തെ കവികൾ പലതരത്തിൽ തങ്ങളുടെ കൃതികളിൽ അവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ആലങ്കാരികന്മാർ രസചർച്ചയിൽ ഇതിനെപ്പററി സവിസ്തരം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ശൃംഗാരത്തിനു് രണ്ടു വകഭേദമുണ്ടു്—സംഭോഗവും വിപ്രലംഭവും. നായികാനായകന്മാരുടെ പരസ്പരയോഗം

വർണ്ണിക്കുന്നതു സംഭോഗം; വിരഹം വർണ്ണിക്കുന്നതു വിപ്രലംഭം. രണ്ടിനുമാസ്പദമായി നില്ക്കുന്നതു നായികയ്ക്കും നായകനും പരസ്പരമുണ്ടാകുന്ന രതി എന്ന മനോഭാവമാണ്. അവർ ചേർന്നിരിക്കുമ്പോൾ ഈ രതി എന്ന ഭാവത്തിന്റെ പോഷകങ്ങളായി അനേകം സന്തുഷ്ടവികാരങ്ങൾ ഉണർന്നിരിക്കും. മനോഹരമായ വസ്ത്രാഭരണങ്ങൾ മധുരഭാഷണം, ലീല, കടാക്ഷം, പുഞ്ചിരി തുടങ്ങിയവ ഉണ്ടാകുന്നതപ്പോഴാണ്. വിപ്രലംഭത്തിൽ സ്ഥായിഭാവമായ രതി അങ്ങനെതന്നെ നില്ക്കെ അതോടുകൂടി ദുഃഖം മധുരദൃശ്യങ്ങളിൽ വെറുപ്പ്, കാർശ്യം (ശരീരം ചടയ്ക്കുക) നായകനോടു കോപം, അദ്ദേഹത്തിന് സ്നേഹമുള്ളവരോട് അസൂയ തുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങൾ വരും. വിരഹം കൊണ്ടു വാടുന്നവരുടെ ദുഃഖം അസഹനീയമാകുന്നതിനാലും, ഈ ഭാവം സഹൃദയർക്ക് കൂടുതൽ രുചിക്കുന്നതിനാലും കവികൾ കൂടക്കൂടെ വിപ്രലംഭമാണ് അധികവും വർണ്ണിക്കുന്നത്.

ഇങ്ങനെ ശൃംഗാരത്തിൽ വരുന്ന വിവിധാവസ്ഥകളെയും ആ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളുടെ സ്വഭാവാദികളെയും ശരിക്കു ഗ്രഹിച്ചിരിക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു രസം മുഖ്യമായി വരുന്ന അവസ്ഥ വർണ്ണിക്കുന്ന ഗാനമഭിനയിക്കുമ്പോൾ, അതിന്റെ അർത്ഥവും അതിനാസ്പദമായ ഭാവങ്ങളും, ആ ഭാവങ്ങൾക്ക് ആലംബമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള നായികാനായകന്മാരുടെ സ്വഭാവങ്ങളും ശരിയായി മനസ്സിലാക്കിയില്ലെങ്കിൽ ആ ഗാനത്തിന്റെ അർത്ഥം അഭിനയിക്കുന്നതിൽ പിഴ പററുമെന്നു തീർച്ച. പുഞ്ചിരി കോപം എന്നീ ഭാവങ്ങൾ അവ ആരിൽനിന്നു വരുന്നുവോ അവരുടെ വയസ്സ്, മനഃസ്ഥിതി തുടങ്ങിയവ അനുസരിച്ച് ആ ഭാവങ്ങൾക്ക് പലരിലും പല നിലപാടുകൾ വന്നുചേരും. കൗമാരത്തിൽ പ്രേമം എന്നതു് ലജ്ജകൊണ്ട് മൂടപ്പെട്ടിരി

ക്കം; മുതിന്നവരുടെ പ്രേമമാകട്ടെ ലജ്ജകുറഞ്ഞു് ഭാവസ്സ്ഫുത വൎദ്ധിച്ചിരിക്കും. ഈ വ്യത്യാസങ്ങളെപ്പറ്റി രസനിരൂപണത്തിൽ വിസ്തരിച്ചുകൊടുത്തിട്ടുണ്ടു്. നായികാനായകഭേദമെന്നതു് ഇതത്രെ. നായികമാർ വയഃക്രമമനുസരിച്ചു് മുഗ്ദ്ധ, മദ്ധ്യ, പ്രഗത്ഭ എന്നീ മൂന്നു തരത്തിലാണുള്ളതു്. മുഗ്ദ്ധയ്ക്കു് ലജ്ജയേറും; പ്രഗത്ഭ എന്തിനും പോന്നവളാണു്; മദ്ധ്യ ഏടമട്ടും, ഇനി മറെറാരു വിഭജനം നായികമാക്കുണ്ടു് പരിണീത, (കല്യാണം കഴിഞ്ഞവൾ) പരകീയ (അന്യന്റെ വക) സാമാന്യ (പൊതുമുതലായവൾ) എന്നാണാവിഭജനം. ഇതുകൂടാതെ ഭാവത്തിന്റെ കൂടുതൽ കുറവനുസരിച്ചു് എട്ടുവിധമായി നായികമാരെ തിരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. സ്വാധീനപതിക, ഭൎത്താവിനെ താൻ വരച്ച വരയിൽ നിൎത്തുന്ന ഭാഗ്യശാലിനിയാണു്. തന്നേയും തന്റെ മണിയറയേയും അലങ്കരിച്ചു് കാമുകനെക്കാത്തു കഴിയുന്നവളാണു് വാസകസജ്ജിക. കാമുകൻ വരാത്തതുകൊണ്ടു് മനഃപീഡയനുഭവിക്കുന്നവൾ വിരഹോൽക്കണ്ഠിത. കാമുകനാൽ വഞ്ചിക്കപ്പെട്ടവൾ വിപ്രലബ്ധ. അവന്റെ തെററായ നടത്തകൊണ്ടു് കോപംപൂണ്ടവൾ ഖണ്ഡിത. കാമുകന്റെ കള്ളത്തരംകൊണ്ടു് കലഹിച്ചിരിക്കുന്നവൾ കലഹാന്തരിത. കമുകൻ വിദേശത്തുപോയിരിക്കെ വിരഹം അനുഭവിക്കുന്നവൾ പ്രോഷിതപതിക. നായകന്റെ അടുക്കലേയ്ക്കോ സങ്കേതത്തിലേയ്ക്കോ അനുരാഗവിവശയായി ധൈൎയ്യപൂൎവ്വം പോകുന്നവൾ അഭിസാരിക. നായകന്റെ സ്വഭാവദൂഷ്യത്തിൽ കോപിക്കുന്ന നായികമാരുടെ മനോഭാവത്തെ അസ്പദമാക്കി അവരെ ധീര, അധീര, ധീരാധീര എന്നു മൂന്നായി തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. തന്റെ കോപമടക്കി നായകനെ തക്കവണ്ണം ശിക്ഷചെയ്യുവാൻ വൈഭവമുള്ളവളാണു് ധീര. പലതും പറഞ്ഞു പുലമ്പുന്നവളാണു് അധീര. രണ്ടു സ്വഭാവവും ഏറെക്കുറെ ഒരാളിൽ ക

ണ്ടാൽ അവളത്രേ ധീരാധീര. ഓരോരുത്തർ ഏതു വകപ്പിൽപ്പെടുന്നവരെന്ന് അറിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ അവരവരുടെ ഭാഗങ്ങൾ ശരിയായി അഭിനയിക്കുവാൻ കഴിയൂ.

ഇതുവരെ പറഞ്ഞ ശൃംഗാരവിഭാഗങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് കവികൾ കാവ്യരചന ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഒരു ഉൽകൃഷ്ടഗാനകാവ്യമായ ഗീതാഗോവിന്ദം ജയദേവർ രചിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇതെല്ലാം ആസ്പദമാക്കിയാണ്. അമരുക കവി ശൃംഗാരശതകം എഴുതിയിരിക്കുന്നതും ഈ വകയെല്ലാം പ്രകാശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. നമ്മുടെ നാട്ടിലുള്ള അഭിനയ ആചാര്യന്മാർ ഒരു പ്രമാണഗ്രന്ഥമായി കൈക്കൊണ്ടിട്ടുള്ളതു ഭാനുദത്ത കവിയുടെ രസമഞ്ജരിയാണ്. രസലക്ഷണങ്ങൾ മുഴുവനും അതിൽ ഭംഗിയായി പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിനെ അവലംബിച്ച് എഴുതിയിട്ടുള്ള ചില ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ് നട്ടുവന്മാരുടെ ഭവനങ്ങളിൽനിന്നു കിട്ടിയിട്ടുള്ളത്. 'അഭിനയസാരസമ്പുടം' എന്നൊരു തമിഴ്ഗ്രന്ഥത്തിലും ഈ വിഷയം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ആസ്പദമാക്കി ജയദേവരെ അനുകരിച്ച് ശ്രീകൃഷ്ണനെയും ഗോപിമാരെയും പാത്രങ്ങളാക്കി ശൃംഗാരപ്രധാനങ്ങളായ 4500 'പദ'ങ്ങൾ പതിനേഴാം നൂററാണ്ടിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ക്ഷേത്രജ്ഞൻ എന്ന കവി തെലുങ്കുഭാഷയിൽ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രജ്ഞൻ ഗോൾക്കൊണ്ടമുതൽ ദക്ഷിണമധുരവരെയുള്ള അനേകം രാജഗൃഹങ്ങളിൽ പാട്ടുപാടി പേരെടുത്തിട്ടുള്ള മഹാനാണ്. ഇന്നും പാട്ടുകച്ചേരികളിലും മററും പാടാനും അഭിനയിക്കാനും ക്ഷേത്രജ്ഞന്റെ പദങ്ങളാണ് മുഖ്യമായി സ്വീകരിച്ചുവരുന്നത്; ക്ഷേത്രജ്ഞപദങ്ങൾ ആട്ടുന്ന നടികൾക്കാണു പേരും പെരുമയുമുള്ളത്. പിൽക്കാലത്തു തമിഴിൽ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള പല പദങ്ങളും ക്ഷേത്രജ്ഞനെ അനുകരിച്ചാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. കർണ്ണാടക സംഗീതവിദ്വാന്മാർ

പലതും അനുഭവത്തെ അനുകരിച്ചു തെലുങ്കിലും പദങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാരംഗപാണി, ചിന്നയ്യ, വീരഭദ്രയ്യ, വിരത്തകാശിവാരു, കുവനസ്വാമി, ഉദയാദ്രിവാരു, അരണി തിരുവേങ്കിടപ്പാ, സഭാപതിഅയ്യർ തുടങ്ങിയവരുടെ പദങ്ങൾ ഈ വകുപ്പിൽ ചേന്നവയാണു്. തമിഴിൽ സുബ്ബരാമയ്യർ, മുത്തുത്താണ്ഡവർ, ഘനം കൃഷ്ണയ്യർ തുടങ്ങിയവരും നാട്യശാസ്ത്രജ്ഞനായിരുന്ന അനന്തനട്ടുവനാരും ഈ മാഗ്ഗം പിന്തുടൎന്ന 'പദ'ങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളവരാണു്.

കേട്ടു രസിക്കാവുന്നതും നാട്യക്കച്ചേരികളിൽ അഭിനയിക്കാവുന്നതും ആയ ചില പദങ്ങളിൽ മുമ്പു പറഞ്ഞ ശൃംഗാരവിഭാഗങ്ങളും നായികാഭേദങ്ങളും വരുന്നതിനു ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ ഇനി പറയാം. "എന്ത ച ക്കനി വാടോ നാ സാമി" എന്നു ക്ഷേത്രജ്ഞന്റെ ഒരു പദം തെലുങ്കിലും, 'കച്ചിരങ്കൻ കൃപൈ എനക്കു്' എന്നു കല്യാണിയിലുള്ള ഒരു പദം തമിഴിലും സ്വാധീനപതികയെ കാട്ടുന്നവയായിട്ടുണ്ടു്. ശങ്കരാഭരണത്തിൽ ക്ഷേത്രജ്ഞൻ രചിച്ചിട്ടുള്ള 'താരിജൂ ചൂചുന്നതി' എന്ന പദം വാസകസജ്ജികയെ കുറിക്കുന്നു. തമിഴിൽ ഇതേ നായികയെ കുറിക്കുന്ന മറ്റൊരു പദം ഉള്ളതു താഴെ എഴുതുന്നു.

"ഇന്നേരമാകിയും ഇതുവരെയിൽ കാണേൻ,
ഇനിമേൽ വരുവാരോ എൻ സാമി?
പട്ടുകൈ അലങ്കരിത്തു പലനില്ലാമൽപ്പോച്ചേ
പന്നീർ തെളിത്തുവയ്ത്ത പുഷ്പങ്കൾ വാടലാച്ചേ!
തൊടുക്ക മലരണൈയിൽ ഒണ്ടിയായ്ക്കിടന്തു തുടിക്കവോ!
ഇതെന്നടി, ഇരണ്ടുജാമം മട്ടും........."

വിരഹോൽക്കണ്ഠിതയായ നായികയെ വണ്ണിക്കുന്ന പദങ്ങൾ പലതുമുണ്ടു്. 'തെരുവിൽ വരാനോ'—കമാസു്.

പതറിവതുകതു'—കാംബോജി 'വേലവരെ ഉമൈ തേടി'—ഭൈരവി. 'നല്ലനിലവുപറിപോകതേ'—ശങ്കരാഭരണം. വിപ്രലബ്ധ, ഖണ്ഡിത എന്നിവക്ക് ഉദാഹരണങ്ങൾ പലതുമുണ്ട്. 'ഏ മായലാടിരാ' എന്ന സ്വരജതി ഉശേനിയിൽ. 'എല്ലാ അരുമൈകെളും'—തോടി. 'ചിന്നം ചിറുചിറുകി'—അഠാണയിൽ 'യാർ കൈയിലേ പണം എൻ കൊട്ടത്തീർ'—ആനന്ദഭൈരവി. 'രാത്തിരി പ്പൊഴുതു എങ്കെയിരുന്തു ഇങ്കുവന്തീർ, നടന്തതൈച്ചൊല്ലും സ്വാമി' കാംബോജി. 'വന്തകാരിയം ഏതൈയാ'—ശങ്കരാഭരണത്തിൽ. ഇങ്ങനെ പലതും.

ഗുണങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഉത്തമൻ, മദ്ധ്യമൻ, അധമൻ, അനുകൂലൻ എന്നെല്ലാം നായകന്മാർ പലതരത്തിലുണ്ട്. മഹത്തായ പാരമ്പര്യവും സാഹിത്യവും അസ്സദമാക്കിപ്പറഞ്ഞ ഈ വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ട കഥാപാത്രം, ഗുണം, രസം, തുടങ്ങിയവയുടെ സവിശേഷതകളും ഭാവങ്ങളും പ്രത്യേകം മനസ്സിലാക്കി ഒന്ന് മറെറാന്നിൽ കലർത്താത്ത മട്ടിൽവേണം ഗാനരചയിതാക്കൾ പദങ്ങളെഴുതാൻ; നർത്തകർ അഭിനയിക്കാൻ. ഉദാഹരണത്തിന് "ഏമന്തയാനരാ നാ സാമികി ഏമനി ബോധിഞ്ചെദരാ?" എന്ന് ഉശേനി രാഗത്തിലുള്ള സ്വരഗതിയുടെ പല്ലവിയിൽ "എന്ത അഴകി എൻകാതലനുക്കു എതൈ പോതിത്തുവിട്ടാളോ" എന്നിങ്ങനെ നായിക സങ്കടപ്പെടുമ്പോൾ തൻെറ നായകൻെറ പ്രേമത്തിനു പാത്രമായ 'അഴകി,യെ ഉത്തമ നായികയായിട്ടാണിവിടെ കല്പിക്കുന്നത്. ഇതഭിനയിക്കുമ്പോൾ ചെരുപ്പുകുത്തിപ്പെണ്ണാണ് ഇവൾ എന്നിങ്ങനെ നീചമായി സങ്കല്പിച്ചുകൊണ്ട് അവളെ പരിഹാസ്യമായി വീക്ഷിച്ച് അഭിനയിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല. അങ്ങനെ ചെയ്താൽ അതു തനിക്കും അവൾക്കും തൻെറ നായകനും കുറച്ചിലുണ്ടാക്കും.

ഭാവനിർഭരമായിരിക്കണം അഭിനയിക്കാനുള്ള പദങ്ങൾ; അതുംപോരാ പലതരത്തിൽ വളർത്തി വികസിപ്പിക്കാവുന്നവിധത്തിലുള്ള വിന്യാസങ്ങൾക്ക് ധാരാളം ഇടം കൊടുക്കുന്ന ഭാവങ്ങൾ ഒരു പദത്തിൽ കലർന്നിരിക്കയും വേണം. പാട്ടുകച്ചേരിയിൽ കേമമായിരിക്കും, മഹാത്മാക്കൾ ഭക്തിപരവശരായി പാടിയതാണ്, കൂടെക്കൂടെ നടരാജപോസ് (Nataraja Pose) എടുക്കാൻ സൗകര്യമുണ്ട് എന്നീ കാരണങ്ങളാൽ എന്തെങ്കിലും പദങ്ങൾ പരിപാടികൾക്കായി സ്വീകരിക്കുന്നത് അതു നന്നല്ല. പുതിയതൊന്നും രചിക്കാൻ പാടില്ലെന്ന് ആരും പറയുന്നില്ല. യുക്തമായ രീതിയിൽ രചിക്കണമെന്നേ പറയുന്നുള്ളു. വിസ്തരിച്ച് വളർത്തിക്കാണിക്കാനും രസിപ്പിക്കാനും ശൃംഗാരരസത്തെപ്പോലെ മറ്റൊന്നും അവസരം തരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് എല്ലാം ശൃംഗാരമായാൽ പോരല്ലോ. ഇടയ്ക്കെല്ലാം ഭക്തിക്കും ദേശീയബോധത്തിനും മറ്റും ഇടംകൊടുക്കണമല്ലോ എന്നു കരുതി ചിലപ്പോൾ ചില കീർത്തനങ്ങളും ദേശീയഗീതങ്ങളും ചിലർ സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ഇവ ആടിക്കാണിക്കുമ്പോൾ നടികൾക്ക് അവരുടെ കലാനൈപുണ്യവും മാധുര്യവും ശരിക്കു പ്രകടിപ്പിക്കുവാനുള്ള അവസരം കിട്ടുന്നില്ല. പദങ്ങളിൽ കാണുന്ന ശൃംഗാരം ജീവാത്മാപരമാത്മാക്കളുടെ പ്രേമബന്ധത്തെ ആസ്പദമാക്കി നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളതായതുകൊണ്ട് അതു പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഒരു വൈമനസ്യവും കാട്ടേണ്ടതില്ല.

ത്യാഗരാജനെപ്പോലുള്ള ഉൽകൃഷ്ടഗാനരചയിതാക്കൾ പല്ലവിയിലുള്ള രണ്ടോ മൂന്നോ പദങ്ങളും അവയുടെ രാഗഭാവത്തെയും അർത്ഥഭാവത്തെയും സംയോജിപ്പിച്ച് 'സംഗതി'കളെക്കൊണ്ട് മേൽക്കുമേൽ വിന്യാസപ്പെടുത്തി പോഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്; അതുപോലെയാണ് ഒരു നടി ഭാവാഭിനയത്തിൽ ആശയപുഷ്ടിയുള്ള ഒരു ഭാഗം

അവലംബിച്ചു് ഭാവരത്തെയും അൎത്ഥചമൽകാരത്തെയും അവയുടെ പൂൎണ്ണതയിൽ പ്രകാശിപ്പിച്ചു് അഭിനയിക്കേണ്ടതു്. പദത്തിൻെറ എടുപ്പിൽതന്നെ ഇതിനുള്ള സൗകൎയ്യം സാഹിത്യപരമായ് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കും. പല്ലവിയുടെ രണ്ടാംപകുതി, അനുപല്ലവി, ചരണങ്ങൾ ഓരോന്നും ഇവ അവസാനിപ്പിച്ചു് വീണ്ടും പല്ലവി എടുക്കുമ്പോൾ നടുവിൽ പോഷിപ്പിച്ച ഇനങ്ങൾ പല്ലവിയിൽ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ഥായിയായ ഭാവത്തെക്കൊണ്ടൊന്നുകൂടി വിളക്കി അടക്കാണിക്കണം. അവിടം വരുമ്പോൾ ഏതാണ്ടു് മുത്തായിപ്പുപോലെയാവണം പല്ലവി എടുക്കാൻ. പല്ലവി എന്നതു് ബീജമായ ആശയമാണു്. അനുപല്ലവി അതിൽനിന്നും പൊട്ടിമുളച്ച അങ്കുരം; ചരണങ്ങളാകട്ടെ അതിൻെറ തഴച്ചുവളൎന്ന ശാഖകൾ. ഇങ്ങനെയാണു് പദസാഹിത്യവും അതിൻെറ ഭാവവും അതിൻെറ അഭിനയവും ക്രമമായി വിരിഞ്ഞു വികസിക്കുന്നതു്.

ബീജം, അങ്കുരം ശാഖ എന്നിവയുമായുള്ള ഔപമ്യം നടിയും രസികരും മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചു വെയ്ക്കണം. കാരണമുണ്ടു്. ഭരതമുനി അദ്ദേഹത്തിൻെറ നാട്യശാസ്ത്രത്തിലും കാള ദാസൻ മാളവികാഗ്നിമിത്രംനാടകത്തിലും അഭിനയകൎമ്മം വൎണ്ണിക്കുമ്പോൾ ഈ ഉപമയാണു് കാണിച്ചിരിക്കുന്നതു്. പാട്ടുപാടുമ്പോൾ ആദ്യം അതിലെ പദങ്ങൾ നടയുടെ ശരീരത്തിൽ പതിഞ്ഞു്, അവയുടെ അൎത്ഥം ശരീരത്തിനകത്തു പരന്നു് ഏതാണ്ടു് ചില സൂചനകൾ മാത്രം അംഗങ്ങളിൽ കാട്ടും; ഇതു് ബീജമെന്ന അവസ്ഥയാണു്. 'സൂച' എന്ന പേരാണിതിനു കൊടുത്തിരിക്കുന്നതു്. അതിനു കാരണമുണ്ടു്. വാക്കു് ഉള്ളിൽപതിഞ്ഞിരിക്കെ എന്താണതിന്നൎത്ഥമെന്നു് മുൻകൂട്ടി സൂചിപ്പിക്കുക എന്നതാണു് ഇതുകൊണ്ടുചെയ്യുന്നതു്. ഇതിൻെറ അടുത്ത അവസ്ഥ അങ്കുരം; അതായതു് മുളയ്ക്കുക എന്നതു്.

ഈ അവസ്ഥയിൽ പദാൎത്ഥത്തിൻെറ പ്രഥമാങ്കരങ്ങൾ അഭിനയത്തിലൂടെ ഒന്നരണ്ടിടത്തു വെളിപ്പെടുന്നു. ഈ അങ്കരാഭിനയം പ്രധാനമായും മുഖാംഗങ്ങളിലാണ് ചെയ്യേണ്ടതു്. മൂന്നാമത്തെ അവസ്ഥ ശാഖ; ശാഖയിൽ അങ്കരാഭിനയമെന്ന മുഖാഭിനയത്തെ മററംഗങ്ങളിലും വ്യാപരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ്. കൈമുദ്രകളുടെ ആവശ്യമിപ്പോഴാണ്. അഭിനയം തഴച്ചുവരുന്ന അവസ്ഥയുമിതുതന്നെ. ഈ മൂന്നു അവസ്ഥാഭേദങ്ങളും ശ്രദ്ധാപൂൎവം മനസ്സിലാക്കി അഭിനയിച്ചാൽ ആ അഭിനയം ഒന്നാന്തരമാകും. അങ്കരം ശാഖയായി വികസിക്കുമ്പോൾ നടി അതു മന്ദംമന്ദമായി വളൎത്തിക്കൊണ്ടുപോകണമെന്ന തത്വം കാളിദാസൻ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു വിസ്മരിക്കത്തക്കതല്ല.

പദങ്ങളിലുള്ള ഭാവത്തെ വിന്യാസപ്പെടുത്തി അഭിനയത്തിൻെറഗതി പ്രകാശിപ്പിച്ചുകാണിക്കാൻ മൂന്നു പദങ്ങളെടുത്തു് പരിശോധിക്കാം. തെലുങ്ക്, തമിഴ്, കന്നടകം എന്നീ മൂന്നു ഭാഷകളിൽനിന്നു് ഓരോപദമാണെടുക്കുന്നതു്. ആദ്യം തെലുങ്കിൽ സാവേരി രൂപകത്തിലുള്ള "തെലുസേ നര" എന്നപദം എടുക്കാം. നായികയാണു പാടുന്നതു്. ശ്രീവെങ്കിടാചലപതിയാണു നായകൻ. ശഠനും ധൃഷ്ടനുമാണു് നായകൻ. അതായതു് അന്യനായികയിൽ അനുരക്തനായിരിക്കെ തന്നോടും പ്രേമപാരവശ്യം നടിക്കുന്ന ജാതിയിൽപെട്ടവനെന്നൎത്ഥം. ആ നായകൻ വന്നപ്പോൾ അവനെ അധിക്ഷേപിച്ചു് അവൾ പറയുകയാണു്; "മനസ്സിലായി; നിൻെറ കളവുകളെല്ലാം എനിക്കു മനസ്സിലായി, വെങ്കടേശ! നീ എന്നെ പുറംതള്ളിയിരിക്കയാണു്; ഞാനെന്തുചെയ്താലും അതു കുററമാണു്. നീ സരസസല്ലാപം ചെയ്യുന്നതെല്ലാം അവളുടെ വീട്ടിൽ; നിനക്കുള്ള മൗനമെല്ലാം എൻെറ

വീട്ടിലും. ആടലും പാടലും അവിടെ. തളർച്ചയും വിളർച്ചയും ഇവിടെ. അങ്ങനെ ഇങ്ങനെ എന്നെല്ലാം നോക്കുന്നതിവിടെ. രസിച്ചിരിക്കുന്നതെല്ലാം അവിടെ. കപടനാടകമഭിനയിക്കുന്നതെല്ലാം എന്നോട്; വിശ്വാസമായിപ്പെരുമാറുന്നതെല്ലാം അവരോടും. മനസ്സിലായി, സ്വാമീ അവടത്തെക്കളവെല്ലാം നല്ലപോലെ മനസ്സിലായി!”

പല്ലവിയുടെ തുടക്കം ശ്രദ്ധിക്കുക. “മനസ്സിലായി” എന്ന ഒരേഒരു വാക്കേയുള്ളു. ഈ വാക്ക് ഏതെല്ലാം തരത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചു കാണിക്കുന്നതെന്നു നോക്കുക. ആദ്യം മനസ്സിലായി എന്നവാക്ക് പാടിക്കൊണ്ട് ശിരസ്സുചലിപ്പിച്ച് മനസ്സിലായി എന്നു കാണിക്കുക. അടുത്തപടി കൈകൊണ്ട് ‘നന്നായി മനസ്സിലായിപ്പോയി’ എന്നു കാണിക്കുക. കൈതട്ടി ചുണ്ടിൽ ഒരു കൈവച്ച് തല ചലിപ്പിക്കാം; ഇതിനുമേൽ പല്ലവിയുടെ മറ്റേപ്പകുതിയായ “നിന്റെ കള്ളത്തരമെല്ലാം എനിക്കു നന്നായി മനസ്സിലായി” എന്ന് മുദ്രകൾകൊണ്ടുകാണിച്ച്, ഓരോ പ്രാവശ്യവും പല്ലവിയുടെ ആദ്യത്തെ വാക്കിലേക്കുവന്ന് മൂന്നു തരത്തിലുള്ള നിലകൾ കൈകൊണ്ടു കാണിക്കാം: ഒന്നുകിൽ കൈകൾരണ്ടും പിന്നിൽകെട്ടി നില്ക്കുക. അല്ലെങ്കിൽ ഇടുപ്പിൽവച്ച് നില്ക്കുക. നിവൻ നിന്ന്, കുറച്ച് കോപത്തോടെ മുമ്പിൽ നില്ക്കുന്നആളെ മേലും കീഴുമായിനോക്കി, തന്നോടുകാണിച്ച അപമര്യാദ, നന്നായി മനസ്സിലാക്കി എന്നു കാണിച്ച് അവനെ ധിക്കരിക്കുന്നമട്ടിൽ നില്ക്കു. ഇതിനുശേഷം അനുപല്ലവി എടുക്കുക. അവന്റെ ഗണനയിൽനിന്ന് തന്നെ പുറംതള്ളി എന്നു കാണിക്കുക. പണ്ട് താൻ അവന്റെ പ്രേമഭാജനമായിരുന്നകാലത്ത് അവൻ ചെയ്തിട്ടുള്ള ലീലാവിലാസങ്ങൾ സ്മരണയിൽചരത്തി അഭിനയിക്കുക. ഇപ്പോൾ അവനു് തന്നോടുള്ള ശാതതയെയും വിന്യസിച്ചുകാണി

ക്കാം. ഇതെല്ലാം കാണിച്ചതിനുശേഷം "മനസ്സിലായി" എന്നു പല്ലവിയിലേക്കുവന്നു് അദ്ദേഹത്തെപ്പോലെ അവന്റെ മുഖത്തുറ്റുനോക്കി നിഷേധിക്കുംമട്ടിൽ അല്പനേരം നിശ്ചലയായി നിന്നാൽ ആ നില്പിന്നു് ചന്തമൊന്നുവേറെതന്നെ. ഇനി ചരണമെടുക്കുക. മുൻപുപറഞ്ഞ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളെ അസ്പദമാക്കിത്തന്നെ അതുപോലെയുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളെക്കൊണ്ടു് ഇവിടെയും വിസ്തരിച്ചുകാണിക്കാം. ഈ ഭാഗങ്ങളിലും യുക്തങ്ങളായ പല മനോധർമ്മങ്ങളും നിബന്ധിക്കാം. ഒരുദാഹരണം കാണിക്കട്ടെ, "ആടലും പാടലും അവിടെ, തളർച്ചയും വിളർച്ചയുമിവിടെ, എന്നഭാഗത്തു് രാത്രിമുഴുവൻ അവിടെ ഉറക്കമൊഴിച്ചു് മിഴിച്ചിരുന്നതിനെയും, പകലെല്ലാം ഇവിടെവന്നു് ക്ഷീണംകൊണ്ടു് കോട്ടുവായിടുന്നതിനെയും ഉറക്കം തൂങ്ങുന്നതിനെയും മററും അഭിനയിച്ചുകാണിക്കാം. കോപത്തിന്റെ അംഗമായ പരിഹാസവും ഇവിടെ നടിക്കാം. 'നീ രസിച്ചിരിക്കുന്നതെല്ലാം അവിടെ," എന്നഭാഗത്തു അവളിലുള്ള വിശ്വാസം കാണിക്കുവാൻ അതുമിതുമെല്ലാം അവൾക്കുകൊടുത്തു് അവയെല്ലാം ഭദ്രമായി സൂക്ഷിച്ചുവയ്ക്കുന്നതവിടെ എന്നും അഭിനയിക്കാം.

ഇനിയും തമിഴിലുള്ള ഒരു പദമെടുക്കാം. സുബ്ബരാമയ്യർ ബേകടരാഗത്തിലെഴുതിയ "യാരുക്കാകിലും പയമാ" എന്നതാണപ്പദം. ഗാനരചയിതാവു് ഈ പദത്തിൽ രാഗഭാവത്തെയും അർത്ഥഭാവത്തെയും ഒരുപോലെ രചിപ്പിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നു. പാട്ടും നൃത്തവും ഒന്നിനൊന്നു് കവിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന പദങ്ങളിൽ പ്രമുഖമാണിതു്. രാഗത്തിന്റെ ഭാവത്തിനും ഈണത്തിനുമനുസരിച്ചുള്ള ചലനങ്ങളും ഒതുക്കുക ചുരുക്കുക എന്നിവയുള്ള ചേർന്നുവരുന്ന അസ്സ്ലമകളും, രാഗസഞ്ചാരം കീഴോട്ടും മേലോട്ടും പോകുമ്പോൾ പാട്ടിന്റെ അർത്ഥത്തിനു് അനു

ക്ലമായിത്തന്നെ വരുന്നു. തന്മൂലം കണ്ഠത്തിൽ ഗമകം വരുമ്പോൾ അതിന്റെ പ്രതിഫലനമായി കൈകളിൽ സ്വാരസ്യവും കാണാം. ഈ പദത്തിനുള്ള ഒരു സവിശേഷത ഇതാണു്. ഇതുകണ്ടുതന്നെ മനസ്സിലാക്കണം. ഈ പദം പാടാൻ ആരംഭിക്കുമ്പോൾതന്നെ വേകട രാഗത്തിനുള്ള മിടുക്കും "യാതുക്കനാൻ പയപ്പെടവേണ്ടും" എന്നു് നായികയ്ക്കുണ്ടാകുന്ന തന്റേടവും ഒന്നായി നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. 'അതു് എന്നാരകചിയമാ' എന്ന ഭാഗത്തു് രഹസ്യത്തിലുള്ള ഈനം സൂക്ഷ്മതയിലേക്കു ലയിച്ചു് — ഈ കഥയെല്ലാം മറച്ചുവയ്ക്കുന്നതെന്തിനാണു്? എന്നു് അഭിനയത്തിലൂടെ ശരിയായിക്കാണിച്ചാൽ മനസ്സിലാകും. (ചിത്രം 66–74 വരെ നോക്കുക)

ഇനി കർണ്ണാടകത്തിലുള്ള ഒരു ഗാനമുദാഹരിക്കാം. "കൃഷ്ണാ നീ ബേഗനേ ബാരോ" എന്നു കല്യാണിരാഗത്തിലുള്ള പാട്ടു്. ശ്രീകൃഷ്ണനെ ഒരു ശിശുവായി യശോദ കണ്ടു് ആനന്ദാനുഭൂതി അടയുന്ന മനോഹരമായ ഒരു രംഗമാണിതിലെ വിഷയം. വാത്സല്യം എന്നതാണിതിന്റെ ഭാവം. ശൃംഗാരമല്ലാത്ത ഏതു രസമായിരുന്നാലും ഭാവാഭിനയത്തിനുചിതമായ രീതിയിലായിരിക്കണം ഏതു പദവും രചിക്കുവാൻ എന്നു മുമ്പു് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. അതിനുവേണ്ടിയാണു് ഈ പദം പ്രത്യേകമെടുത്തുദാഹരിക്കുന്നതു്. ഇതിൽ ശ്രീകൃഷ്ണനു് രണ്ടു നിലപാടുകളാണുള്ളതു്. ശിശുവായിരിക്കുന്ന എളിയനില ഒന്നു്. ജഗദാധാരകൻ, ലോകരക്ഷണത്തിനു് അവതാരങ്ങൾ പലതും എടുക്കുന്നവൻ, അവതാരങ്ങൾക്കും അപ്പുറം വിളങ്ങുന്ന പരമാത്മാവു് എന്നപരതത്വം മറ്റൊന്നു്. ആദ്യം പദമെടുത്തു പാടുമ്പോൾ അല്പനേരം അഭിനയമല്ലാതെ അസ്ഥിമകൾ; ലഘുവായിട്ടുള്ള കാൽവിരൽത്തട്ടുകളും നടത്തുക. 'കൃഷ്ണാ നീ വേഗമാ വാ' എന്ന പല്ല

വിയിലെ 'വാ' എന്ന പദം ശിരഃകമ്പനംകൊണ്ടുമാത്രം ആദ്യമഭിനയിക്കുക; പിന്നെ കൈമുദ്രകൊണ്ടും പടിപടിയായിക്കാണിക്കണം. ഓരോ പ്രാവശ്യവും വാ എന്ന പല്ലവി ആവൎത്തിക്കുമ്പോൾ കൃഷ്ണനെ വിളിക്കുന്നതിലുള്ള കൌതുകം കൂടുതൽ പ്രകടമാക്കണം. അനുപല്ലവിയിൽ ശിശുവായ കണ്ണൻ കാലിൽ ചിലമ്പു്, അണിഞ്ഞതിനെപ്പററി വൎണ്ണിക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ ഭാഗം വിന്യാസപ്പെടുത്തിക്കാണിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ചരണത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ പകുതിയിൽ ഭഗവാന്റെ ബാലലീല കുറെ വൎണ്ണിക്കാവുന്നതാണു്. യശോദ കണ്ണനെ പീതാംബരം ഉടുപ്പിച്ചു് മാലകൾ ഇടീച്ചു് ചന്ദനം പൂശി തിലകം തൊടീക്കുന്നതായിട്ടാണു് പാട്ടിന്റെ അടുത്ത ഭാഗം വൎണ്ണിക്കുന്നതു്. മണ്ണും വിണ്ണും അളന്ന ആ പരമാത്മാവു് മണ്ണുതിന്നു് എന്നുകണ്ടു് അവനെ വഴക്കു പറയാൻവേണ്ടി വിളിച്ചപ്പോൾ, അവന്റെ വായ്ക്കുള്ളിൽ വിശ്വമെല്ലാം കണ്ടു്, താൻ പെററുവളൎത്തി എന്നു് വ്യാമോഹം പൂണ്ടിരുന്ന ആ അമ്മ ലോകമെല്ലാം സൃഷ്ടിച്ച ബ്രഹ്മദേവനെ പൈതലായു് പോററിയ നാരായണനാണു് തന്റെ പൈതലായ്പിറന്നതെന്നറിഞ്ഞു് അത്ഭുതം കൊള്ളുന്നു. മനോധൎമ്മം കാണിക്കുവാൻ രണ്ടാമതൊരു സന്ദർഭം ഈ ഭാഗത്താണുള്ളതു് "ജഗദോദ്ധാരകനമ്മാ" എന്ന ഭാഗം വരുമ്പോൾ ലോകസംരക്ഷകനായ ഭഗവാന്റെ അവതാരങ്ങളെല്ലാം ആടിക്കാണിക്കാം. അപ്പോൾ കൃഷ്ണാവതാരത്തെ പ്രധാനമാക്കി, ദ്രൗപദീമാനസംരക്ഷണം, ഗീതോപദേശം, കുചേലോപാഖ്യാനം തുടങ്ങിയ ലീലകൾ ശരിക്കുമാടിക്കാണിക്കാം. ഇങ്ങനെ അഭിനയവിന്യാസം എടുക്കുന്ന വേളയിൽ നൎത്തകിയും ഗായകരും തങ്ങളുടെ രാഗജ്ഞാനത്തിനൊത്തവണ്ണം പദങ്ങൾ പല ഉരു മനോഹരമായി ആവൎത്തിച്ചു് പാടേണ്ടതാണു്.



ചിത്രം 63. മാരൻ കണൈകൾ.



ചിത്രം 64. തവിപ്പുളം.



ചിത്രം 65. കയിൽ ക്രവൃതൈ.



ചി[illegible] പയമ്മ.



ചിത്രം 67. രംഗചിയമാ.



ചിത്രം 68. പോതക്കടം.



ചിത്രം 69. വിജയൻ.



ചിത്രം 70. താനേം.

പദങ്ങളിൽ ഭാവവിന്യാസം ചെയ്ത് മനോധർമ്മം കൊണ്ട് അഭിനയവിസ്താരം ചെയ്യുമ്പോൾ ഭാവനിർഭരങ്ങളായ ഭാഗങ്ങളാണ് പ്രത്യേകം പോഷിപ്പിക്കേണ്ടത്. കേവലം വർണ്ണകഥകളെടുത്ത് വളർത്തിക്കാണിക്കരുത്. ചിലർ "ശിവദീക്ഷാപദു"വിൽ സാവകാശമായി അരങ്ങത്തിരുന്ന് ഷോഡശോപചാരപൂജയും മററും ചെയ്തു കാണിക്കാറുണ്ട്; അതുപോലെ കൃഷ്ണലീല കാണിക്കുമ്പോൾ രംഗത്തു കുത്തിയിരുന്ന് കടകട എന്ന് തൈരു കലക്കലും മററും കാണിക്കുന്നത് വെറും ബോറടിമാത്രമാണ്. സാധാരണ കാണിക്കാറുള്ള കാര്യങ്ങളോ പ്രകാശിപ്പിക്കാറുള്ള ഭാഗങ്ങളോ ആടിക്കഴിഞ്ഞ് കഴിവുററ നടികൾ സൂക്ഷ്മതരങ്ങളായ ഭാവങ്ങൾ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കണം. അർത്ഥത്തിൽ പതിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളും (ഉദാഹരണത്തിന് മുൻപറഞ്ഞതുപോലെ കൃഷ്ണലീല ആട്ടക) വേദാന്തപരമായ ആശയത്തിന്റെ അംശങ്ങളും നടികൾ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അഭിജ്ഞന്മാർക്ക് അത് പുളകപ്രദങ്ങളായിരിക്കും. ഈ സൂക്ഷ്മഭാവാഭിനയത്തിനു "അംശഗതി"എന്ന് ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ പേരിട്ടിരിക്കുന്നു. പദങ്ങളെ ഈവിധം സ്വായത്തമാക്കി മനോധർമ്മത്തോടുകൂടി അഭിനയിക്കണമെങ്കിൽ അഭിജ്ഞകളായ നടികൾ സ്വയം പഠിക്കുകയും കൂടുതൽ ആരാഞ്ഞറിഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യണം. നടികൾക്ക് ഇങ്ങനെയുള്ള വളർച്ച വന്നാൽ മാത്രമേ അവരുടെ അഭിനയത്തിന് പ്രാഗത്ഭ്യവും പൂർണ്ണവികാസവും ഉണ്ടാകൂ. ഇക്കാലത്ത് സാമാന്യവിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ച പലരും നർത്തകവൃത്തി അംഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെയുള്ള നടികൾ അഭിനയത്തെ തത്തമ്മേ പൂച്ച പൂച്ച എന്ന മട്ടിൽ ആണ് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്; അവർക്കുള്ള ബോധവും അറിവും അവർ ഇതിനുവേണ്ടി വിനിയോഗിക്കുന്നില്ല. ചുരുങ്ങിയ കാല

യളവിൽ അങ്ങിങ്ങു ചിലതെല്ലാം മനസ്സിലാക്കി തീരെ ഒക്കാത്ത മട്ടിൽ വല്ലതും കാട്ടിക്കൂട്ടുന്നു. കൊച്ചുപെൺകുട്ടികൾ വളൎന്ന സ്ത്രീകളുടെ ചേഷ്ടകളും ഭാവങ്ങളും പുരുഷന്മാരായ നട്ടുവന്മാരിൽനിന്നു് അഭ്യസിക്കുമ്പോൾ ലജ്ജ പുഞ്ചിരി തുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങൾ മുതിൎന്നവൎക്കുണ്ടാകുന്നമട്ടിൽ സ്വാഭാവികസൗന്ദൎയ്യത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശീലിക്കണം.

കൈനീട്ടൽ കാൽഎടുത്തുവയ്ക്കൽ തുടങ്ങിയവ ശുദ്ധനൃത്തത്തിൽ മാത്രമല്ല അഭിനയത്തിലും താളം തെററാതെ ചെയ്യേണ്ടതാണു്. അഭിനയിക്കുന്ന സമയത്തു് താളം നോക്കേണ്ടെന്നു് കരുതുന്നതു തെററാണു്. ആ സമയത്തു എത്രകണ്ടു് ഭാവത്തിൽ മനസ്സു വയ്ക്കുന്നുവോ അത്രകണ്ടു് രാഗത്തിലും ലയത്തിലും അടിയൂന്നിയിരിക്കണം. ഇക്കാൎയ്യം മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചു് പാട്ടിന്റെ നട, സ്വരസഞ്ചാരം, രാഗത്തിന്റെ ഈണം, അക്ഷരകാലം എന്നിവയ്ക്കനുസരിച്ചേ ചുവടുവയ്ക്കാവൂ, കയ്യെടുക്കാവൂ, അതിഭാവുകത്വംമൂലമായോ കൈമുദ്ര കാണിക്കുവാനുള്ള തിടുക്കംകൊണ്ടോ കാഴ്ചക്കാരുടെ മുഖത്തേക്കു് 'ഇന്നാപിടിച്ചോ' എന്ന മട്ടിൽ കൈകാണിക്കുന്നതു് അനുചിതമാണു്. ഹസ്തതാഡനം കൊതിച്ചു് പാടുന്നവർ മേൽഷഡ്ജത്തിലേയ്ക്കു് എടുത്തുചാടിയാൽ എന്താണു് ഫലം? വിരലുകൾകൊണ്ടു കാണിക്കേണ്ടുന്ന മുദ്ര മാത്രമല്ല കൈകൾക്കു മുഖ്യാവലംബം. കൈയ് മുഴുവനും എടുക്കേണ്ടതെങ്ങനെ തൊടുക്കേണ്ടതെങ്ങനെ എന്നെല്ലാം ഓരോ മുദ്രയെ സംബന്ധിച്ചുമുണ്ടു് ചില ഹസ്തസഞ്ചാരനിയമങ്ങൾ. ശാസ്ത്രത്തിൽ ഇതിനു് കരവൎത്തനാ എന്ന പേരാണു് നല്കിയിരിക്കുന്നതെന്നു് മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഇതെല്ലാം ശ്രദ്ധിച്ചു മനസ്സിലാക്കിച്ചെയ്താൽ അഭിനയത്തിന്റെ ഉള്ളും ഉയിരുമായ 'വിശ്രാന്തി' എന്ന ഗുണം താനേ വന്നുചേരും. ക്ഷേത്രജ്ഞരുടെ പദം ശ്രദ്ധിക്കുക; അഭിനയത്തിനുള്ള

പദങ്ങൾ വിളംബകാലത്തിൽ രചിക്കണമെന്ന രഹസ്യത്തോടൊപ്പം ഇപ്പോൾ പറഞ്ഞുവച്ച തത്വവും അതു വെളിപ്പെടുത്തിത്തരും. വിളംബകാലത്തിലുള്ള ഗാനം നൃത്തകന് ഒരു കടിഞ്ഞാൺപോലെ പ്രയോജനപ്പെടും. രാഗഭാവം തെളിയിക്കുന്നതിനു മാത്രമല്ല അഭിനയത്തിന് സ്വാരസ്യം വളർത്താനും ഈ വിശ്രാന്തി എന്ന ഗുണം ആവശ്യമാണ്. ഈ രഹസ്യമൊന്നുമറിയാതെ പലരും നൃത്തത്തിനു നല്ല താളക്കൊഴുപ്പു വരട്ടെ എന്നോർത്തുകൊണ്ട് 'ടക് ടക്' എന്ന് അംഗോപാംഗങ്ങൾ തിട്ടക്കപ്പെട്ട വിന്യസിച്ചും പിഴച്ച ചുവടും നടയും ചലനവും കൈക്കൊണ്ടോ കൈമുദ്ര കാണിക്കാറുണ്ട്. ഇതൊട്ടും നല്ലതിനല്ലാ എന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇതു കാണിച്ചിട്ട് അതിനു അസ്കൂൾ, ഈസ്കൂൾ എന്നെല്ലാം പറയുന്നതും ഒരുമാതിരി തട്ടിപ്പാണ്.

അഭിനയത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടുന്ന ഇനിയും ചില കാര്യങ്ങളുണ്ട്. പാട്ടിൽ സ്വരസ്ഥാനം ശുദ്ധമായിരിക്കേണമെന്നുണ്ടല്ലോ. ഹസ്തങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും അങ്ങനെ ചില മര്യാദകൾ പാലിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മുദ്ര കാണിക്കുമ്പോൾ കൈ മാറോളം ഉയർത്തണം. മുന്നിലും ഇരുവശങ്ങളിലും കഴുത്തിനു മേലും എന്നതിനെല്ലാം ഓരോ കണക്കുണ്ട്. അലക്ഷ്യമായും കോണിച്ചും കമ്മതിക്കണക്കിൽ കൈയ് കാണിക്കുന്നതു് അശാസ്ത്രീയമാണ്.

ആദ്യം ഭാവാഭിനയം; പിന്നെവേണം മുദ്ര കാണിക്കുവാൻ. കണ്ണാണ് ജീവനെന്ന് മുൻപു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. പുളിയിലപോലെ കണ്ണിരിക്കുന്ന ഇടം അറിയാൻ വയ്യാത്തവിധത്തിലോ കണ്ണാടിയിലെ കണ്ണുപോലെ ചലനമില്ലാതെയോ മുദ്ര കാണിച്ചിട്ട് പ്രയോജനമെന്ത്? ചില മുഖങ്ങൾ ചിരിക്കുമ്പോൾ വൃത്തികേടാകും; മുഖത്ത് ഭാവസ്ഫുരണം വരാതിരിക്കലോ വിപരീതഭാവം

സ്ഫുരിക്കലോ ഹസ്തമുദ്രകൾക്ക് ദോഷഹേതുവായിത്തീരുന്ന കാര്യമാണ്.

മുഖം ചലനമില്ലാതെ ഇരിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല എന്നു പറഞ്ഞല്ലൊ; എന്നു കരുതി മുഖം ഇളക്കി അനാവശ്യമായി ഇളിച്ചുകാണിച്ച് ആശ്ചര്യവും ബദ്ധപ്പാടും എല്ലായിടത്തും കാണിക്കുക എന്നത് വികൃതാഭിനയമായിത്തീരും. ഓരോ ചലനത്തിനുമുണ്ട് ഈ കലയിൽ അർത്ഥം. അതുകൊണ്ട് പാഴായി ഒരു ചലനം കൊടുത്താൽ അത് അർത്ഥത്തിനു തകരാറുണ്ടാക്കും.

അർത്ഥം വരുത്തുവാനുള്ള കൈയ് കാണിക്കുമ്പോൾ ഭാവം മുഴുവൻ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ മുദ്ര കാണിക്കൽ മാത്രം പോരാ എന്നും, മുഖത്ത് ഭാവസ്ഫുരണം ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നും പറഞ്ഞല്ലൊ. ചിലപ്പോൾ ഒരു കൈയ് മുദ്രയുടെ അർത്ഥത്തെ സംഭവിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്ക് സന്ദേഹം ഉണ്ടായി എന്നു വരാം. മുദ്രയ്ക്കും അർത്ഥത്തിനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അത്രയ്ക്കു നിഷ്കൃഷ്ടമായോ കണ്ടാലുടനെ അറിയത്തക്കവണ്ണമോ എല്ലായിടത്തും ഉണ്ടാകണമെന്നു നിർബന്ധമില്ല. അതുകൊണ്ട് പാട്ടിലെ ഏതുവാക്ക്, അഥവാ ഏതുവാക്കിന്റെ തുടർച്ച അഭിനയിക്കപ്പെടുന്നുവോ ആ ഭാഗം പാട്ടിൽ ശരിക്കും തെളിച്ചുവേണം ഉച്ചരിക്കാൻ. ഇതിനുവേണ്ടിയാണ് നടി പാടി അഭിനയിക്കണമെന്നു നിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ ആവശ്യംപ്രമാണിച്ച് നൃത്തത്തിൽ പാട്ടും രസവും പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെട്ട് ഇടകലർന്നിരിക്കും. ഇക്കാലത്ത് സിനിമയിൽ പിന്നണിപ്പാട്ട് നടപ്പുള്ളതുപോലെ നാട്യത്തിലും ഏർപ്പെടുത്തിയാൽ പിന്നണിപ്പാട്ടുകാർ ഇക്കാര്യം നന്നായി ഗ്രഹിച്ച് മൃദുവായും, മനോഹരമായും, പ്രേക്ഷകർക്ക് നടിയിലുള്ള ശ്രദ്ധ പതറാത്തവിധത്തിൽ പാടുകയാണു വേണ്ടത്.

അഭിനയിക്കുമ്പോൾ ഒരർത്ഥത്തിനു ഭരതനാട്യത്തിൽ ഒരു മുദ്രയും കഥകളിയിൽ അതിനു് മറെറാരു മുദ്രയുമാണു കണ്ടുവരുന്നതു്. അഭിനയമുദ്രയ്ക്കു് ആധാരമായ തത്വം ഒന്നാണെങ്കിലും ഒരേ അർത്ഥത്തിന്റെ പല അംശങ്ങളെക്കൊണ്ടു് ഒന്നിനുതന്നെ പല മുദ്രകൾ വന്നു എന്നു വരാം. ഒരു സമ്പ്രദായത്തിൽ ഇല്ലാത്തതു് മറെറാന്നിൽ നിന്നു സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യാം. എങ്കിലും അങ്ങിനെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ പൊരുത്തപ്പെടാത്തതിനെ വിലക്കുകയും നമുക്കു ചേർന്നതിനെ ചേരുംപടി ചേർക്കുകയുമാണു് വേണ്ടതു്. ഇക്കാലത്തു് വേണ്ടതായാലും, വേണ്ടാത്തതായാലും പലതും കൂട്ടിക്കലർത്തുന്നതിൽ ഉള്ള കൌതുകം അധികമായിട്ടാണു കാണുന്നതു്. നാട്യപരിപാടികളിൽ ഒന്നിൽ വരുന്നതു് മറെറാന്നിൽചേർത്തു് എല്ലാററിനേയും എല്ലാ മട്ടിലും ചെയ്തുകാണിക്കുകയാണു് ഇന്നു പലരും. ഇന്നു് ഭരതനാട്യവും കഥകളിയും കലർത്തിക്കാണുന്നു. അങ്ങിനെ പൌരസ്ത്യനാട്യസമ്പ്രദായം (Oriental dance) എന്നൊന്നു് പുതുതായി ഒരു മിശ്രകല ഉണ്ടാക്കിയിരിക്കയാണു്.

വിട്ടുപോയതും പഴകിയതുമായ ചില സമ്പ്രദായങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നു എന്നു ഭാവിച്ചു് ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ബിംബങ്ങൾ മുഴുവനും നാട്യത്തിൽ ആവാഹിച്ചുവെച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇവിടേയും ചേരുംപടി ചേർക്കുക എന്ന നയം സ്വീകരിക്കുന്നതു് നന്നു്.

അരക്കെട്ടു് ഇളക്കുക എന്നതു് ഭരതനാട്യത്തിനു ഒട്ടും ചേർന്നതല്ല. ഇനിയും പല ദോഷങ്ങൾ ഇതുപോലെ ഉണ്ടു്. ഒരവയവംകൊണ്ടു് ഒരു ആംഗ്യം കാണിക്കുമ്പോൾ മറുപുറത്തു് അതിനു സമാന്തരമായ് ചില ചലനങ്ങൾ കൊടുക്കുന്നതു്, അതൊരു ആത്മാനുഭൂതി എന്ന മറവിലാണു് കാണിക്കുന്നതു് എങ്കിലും തെററുതന്നെ

യാണ്. അതുപോലെ പാമ്പുപോലെ കൈയ് ഇഴച്ചു ചലിപ്പിക്കുന്നതും തെററുതന്നെ. ഒരു ചലനത്തിൻെറ ഭംഗി മററൊരു ചലനമില്ലാത്ത അവയവവിന്യാസത്തിൻെറ ഭംഗിയെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് കൊള്ളാം, കണക്കായിരിക്കുന്നു, നന്നായിരിക്കുന്നു എന്നിങ്ങിനെ നാം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതു്. എല്ലാററിനും ഒരേ മാതിരി ചലനമായപ്പോയാൽ ഏതിനെപ്പററി നമുക്ക് എന്തു പറയാനൊക്കും?

ഭാവസ്ഫുരണത്തിൻെറ വിവിധാവസ്ഥകളെ അസ്സമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു പ്രാഥമിക ഗ്രന്ഥമായ ശൃംഗാരശതകം അമരുക കവി എഴുതീട്ടുള്ളതായി മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലൊ. ഒരു പദത്തിലെന്നവണ്ണം അങ്ങിനെ ഓരോ ശ്ലോകത്തിലും അമരുകൻ ശൃംഗാരത്തിൻെറ ഓരോ അവസ്ഥയെയാണ് കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു്. അഭിനയ സൌന്ദര്യവും ഭാവപുഷ്ടലതയും മനോധർമ്മവിലാസവും പ്രകടിപ്പിക്കാൻ മുൻകാലങ്ങളിൽ സദസ്സിൽ നാട്യത്തിൻെറ അവസാന പരിപാടിയായി അമരുക ശ്ലോകങ്ങളിൽ ചിലതു് ആടുക പതിവുണ്ടായിരുന്നു. കൃഷ്ണനെയും ഗോപസ്ത്രീകളേയും അവലംബമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ള മററൊരു ശൃംഗാരകാവ്യമായ കൃഷ്ണകർണ്ണാമൃതത്തിലെ ശ്ലോകങ്ങളും ഈ സ്ഥാനത്തു് ആടാറുണ്ട്. ഭാവാഭിനയത്തിൻെറ ശുദ്ധിയും പുഷ്ടിയും സൌന്ദര്യവും യഥോചിതം പ്രകടിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ ഇങ്ങിനെയുള്ള ഉൽകൃഷ്ടകാവ്യങ്ങളെ അവലംബിക്കുക എന്നതു് അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്.

---

9 തില്ലാനാ

മുൻപൊരദ്ധ്യായത്തിൽ വിവരിച്ച ശബ്ദം എന്ന പരിപാടിപോലെ തില്ലാനയും കർണ്ണാടക—ഹിന്ദുസ്ഥാനി സമ്പ്രദായങ്ങളിൽനിന്നും ഉള്ള കൊള്ളകൊടുക്കയെ കാണിക്കുന്ന മറെറാരു പരിപാടിയാണു്. തഞ്ചാവൂർ മഹാരാഷ്ട്രമഹാരാജാക്കന്മാരുടെ കാലത്താണു് ഈ 'കൊള്ളക്കൊടുക്ക' നടന്നതു്. നാട്യസമ്പ്രദായം വ്യവസ്ഥാപിച്ച തഞ്ചാവൂർ ചിന്നയ്യ—മുത്തുസ്വാമി ദീക്ഷിതരുടെ ശിഷ്യൻ—നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള തില്ലാനകൾക്കാണു് കൂടുതൽ അഴകും മിഴിവും ഉള്ളതു്.

ഹിന്ദുസ്ഥാനിയിൽ 'തർനാ' എന്ന !പദമാണു് നമ്മുടെ തില്ലാന ആയതു്. പാട്ടുകളെന്നപോലെ തില്ലാനയ്ക്കുമുണ്ടു് രാഗവും താളവും; പക്ഷെ സാഹിത്യം ഇല്ല. അതായതു് ചില ചൊല്ലുകൾ വിട്ടുവിട്ടു വാദ്യത്തിലും അലാപനത്തിലും വരുത്തുന്ന ധീം, തന, നാതൃ ദീം,

തല്ലാനാ, തില്ലാനാ, ഡിംകു, തല്ലാംകു തുടങ്ങിയ ചൊല്ലു കളെക്കൊണ്ടാണ് ഇതുണ്ടാക്കിട്ടുള്ളതു്. ഈ ചൊൽക്കെട്ടുകൾ ഉത്തരഭാരതീയരുടെ തുലൂഷ്കസമ്പ്രദായത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടതും അമീർഖുസ്രു ഏർപ്പെടുത്തിയതും എന്നാണത്രെ പലരും കരുതിവരുന്നതു്. ഈ അഭിപ്രായം അത്ര ശരിയാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രബന്ധലക്ഷണത്തെപ്പററി പറയുമ്പോൾ അതിൽ ആറംഗങ്ങൾ കല്പിച്ചിട്ടുള്ളതായിക്കാണുന്നു. സ്വരം, ഭൂതം, പദം, ധേനകം, പാഠം, താളം എന്നീ ആറെണ്ണമാണ് ആ അംഗങ്ങൾ. ഇവയിൽ പാഠമെന്നതു് വാദ്യങ്ങളിൽ വായിക്കുന്ന വായ്ത്താരികളെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമായി നിബന്ധിക്കുക എന്നതാണ്. ഈ ആറു് അംഗങ്ങളേയും ഓരോന്നും പ്രത്യേകമായും പ്രധാനമായും എടുത്തു് പിൽക്കാലത്തു പരിപാടികൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇങ്ങിനെയുള്ളവയിൽ പാഠം എന്ന വായ്ത്താരിയെ പ്രത്യേകമെടുത്തു പ്രശസ്തമാക്കിയതിനെയാണ തില്ലാനാ എന്നു പറയുന്നതു്.

സ്ഥായി, അന്തരി അഥവാ പല്ലവി ചരണം, എന്നിങ്ങിനെയാണ തില്ലാനയുടെ ഘടന. തില്ലാനാ പ്രത്യേകമൊരു പരിപാടിയായി രൂപപ്പെട്ടതിനുശേഷം ഇതിൽ സാഹിത്യവുംകൂടി കലർത്തിയാലെന്തെന്ന് ഒരു തോന്നലുണ്ടായി. അതിന്റെ ഫലമായിട്ട് ഇതിനു ഇഷ്ടദേവതാസ്തുതിയും രാജപ്രശസ്തിയും കലർത്തി. പിന്നീടു കുറച്ചുസ്വരവും ചൊൽക്കെട്ടുംകൂടി ചേർത്തു. സാഹിത്യത്തിന്റെ അംശം നാമമാത്രമായെ ഉള്ളു; അല്പംകൂടുതൽ സാഹിത്യാംശം കലർന്നുകാണുന്നതു് മഹാവൈദ്യനാഥയ്യരുടെ സിംഹനന്ദത്തിൽ ഗൌരീനായക എന്നു കന്നഡാരാഗത്തിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു തില്ലാനയാണ്. പാട്ടുകച്ചേരികളിലും തില്ലാനാ പാടാറുണ്ടു്. പക്ഷെ പാട്ടിനുള്ള വണ്ണം, നൃത്തത്തിനുള്ള വണ്ണം എന്നിങ്ങിനെ വണ്ണ

ത്തിനു വിഭജനം ചെയ്തിട്ടുള്ളതുപോലെ തില്ലാനായിൽ യാതൊന്നുമില്ല. തില്ലാനാ പാടി പേരെടുത്തിട്ടുള്ള അനേകം ഹിന്ദുസ്ഥാനി വിദ്വാന്മാർ ഉണ്ടു്. അതുപോലെ കർണ്ണാടകവിദ്വാന്മാർ ഇതിൽ പ്രത്യേക കൗതുകം കാട്ടിയിട്ടില്ലെങ്കിലും പാട്ടും പാട്ടുകാരും പാട്ടുണ്ടാക്കുന്നവരും നാട്യാചാര്യന്മാരും പല തില്ലാനകളും രചിച്ചിട്ടുണ്ടു്. എന്നാലും ഇപ്പോൾ പത്തുപന്ത്രണ്ടു തില്ലാനകളേ നടപ്പിലുള്ളു. അവയിൽതന്നെ രണ്ടോ മൂന്നോ മാത്രമേ ആടിക്കാണാറുള്ളു.

പാട്ടുകാർ തില്ലാനയുടെ രാഗവിശേഷത്തെ അപൂർവ്വം എന്നാണു കരുതുന്നതു്. ആടുന്നവരാകട്ടെ അതിന്റെ താളഗതിക്കും ഒരപൂർവ്വത്വം കല്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. സാധാരണയായി തില്ലാന ആദിതാളത്തിലും രൂപകത്തിലുമാണു് കാണപ്പെടുന്നതു്. ഖണ്ഡജാതിത്രിപുട, സിംഹനന്ദനം തുടങ്ങിയവ ചുരുക്കമായേയുള്ളു. ഇവയിൽതന്നെ താളത്തിലോ, താളത്തിന്റെ ജതിയിലോ വൈചിത്ര്യം വരുത്തുക എന്നതിതിലും അപൂർവ്വമാണു്. പല്ലവിപാട്ടുന്നതിൽ എന്നപോലെതന്നെയാണു് ലയവിന്യാസങ്ങൾക്കു് തില്ലാനയിലും സൗകര്യം നൽകിയിരിക്കുന്നതു്. ഇക്കാരണംകൊണ്ടു് ആടിക്കുന്നവരുടേയും ആടുന്നവരുടേയും ലയജ്ഞാനത്തേയും സാമർത്ഥ്യത്തേയും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പരിപാടിയായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടു് ഈ തില്ലാന. ജതിസ്വരത്തിന്റെ അടുക്കുകൾക്കനുസരിച്ചുള്ള നൃത്തം നിബന്ധിച്ചിരിക്കും. തില്ലാനയിലാകട്ടെ അതിന്റെ കെട്ടുപാട്ടു് തെല്ലൊന്നയച്ചു ചരണങ്ങൾ നിരക്കിപ്പാടുമ്പോൾ അതിനുപറ്റിയ രീതിയിൽ നൃത്തത്തിനുള്ള സൗകര്യമുണ്ടാക്കിയിരിക്കുന്നു. ആവർത്തനത്തിന്റെ കണക്കു്, കരചരണവിന്യാസങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യം ഇവ രണ്ടും ശ്രദ്ധിച്ചു് ഇഷ്ടംപോലെ പൊയ്യടവുകൾ പ്രത്യേകമായും മെയ്യടവുകൾ അങ്ങിങ്ങായും ചേർത്തു് ആടാം.

ആദിതാളത്തിലുള്ള ഒരു തില്ലാന ഉദാഹരിക്കട്ടെ. ആദ്യം ഏതാണ്ട് എട്ട് അല്ലെങ്കിൽ പന്ത്രണ്ട് ആവത്തനങ്ങളിൽ പല പൊയ്യടവുകൾ ആടി, പിന്നീട് നാലോ അഞ്ചോ പൊയ്യടവുകളും മെയ്യടവുകളും കലന്ന് പല അടവുകളും ആടണം. ഇങ്ങനെ ആടുമ്പോൾ നട്ടുവനും ഉണ്ണാപ്പാട്ടുകാരും മേളക്കാരും പല്ലവിതന്നെ ആവത്തിച്ചു പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ഇതിനുശേഷം അനുപല്ലവി ആടി: ചരണത്തിലുള്ള സാഹിത്യത്തിൻെറ ഭാവം പിടിച്ച് വീണ്ടും അടവോടുകൂടി പല്ലവിയിലേയ്ക്കു തിരിച്ചുവന്ന് നൃത്തമവസാനിപ്പിക്കുന്നു. തില്ലാനയ്ക്കു യുക്തമായ പൊയ്യടവും മെയ്യടവും നിശ്ശബ്ദവും സശബ്ദവും എന്ന ചുവടുകളിൽ ഇല്ല; മുദ്രക്കൈകളിൽ അവക ഭേദം ഉണ്ടതാനം. പൊയ്യടവുകളിൽ കൈകൾ "കിടതകിടതോം, തതികിണതോം," എന്നും എടുക്കാറില്ല.

ദീക്ഷിതരുടെ ശിഷ്യനായ തഞ്ചാവൂർ ചിന്നയ്യ രചിച്ച ആദിതാളകാപ്പിരാഗതില്ലാന ഉദാഹരിക്കട്ടെ. ഇതിൽ വരുന്ന മെയ്യടവുകളിൽ ചതുരശ്രം, ത്ര്യശ്രം, മിശ്രം, ഖണ്ഡം, സങ്കീണ്ണം എന്നു് അഞ്ചുജാതി ഭേദങ്ങൾ കൊട്ടുത്തു വിന്യാസപ്പെട്ടുത്തിയിരിക്കുന്ന മട്ടിൽ ഇതു വിവരിക്കാം. ഈ തില്ലാനയിൽ മൂന്ന് പൊയ്യടവുകളും അഞ്ചു മെയ്യടവുകളും നിബന്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിൻെറ അടവ് നാലായിതരം തിരിക്കാം.

ഒന്നാംവകുപ്പ്—സമപാദത്തിൽനിന്ന് മണിക്കെട്ട് അരക്കെട്ടിൽ ചേത്തു്, എട്ടക്ഷരകാലത്തിൽ തൈ തിതി തൈ തിത്തൈ തിതിതൈ എന്നു ചവുട്ടി, കൈകളിൽ നാലു് അക്ഷരകാലത്തിൽ ഹംസാസ്യംപിടിച്ച്, നാലു് അക്ഷരകാലത്തിൽ തകതിമി തകതിമി എന്ന് ചവുട്ടി തിരിയണം. ഇങ്ങനെ നാലക്ഷരകാലത്തിൽ അസ്ഥിമ

കളും വേണം. ഇതിന്റെ അടവുകൾ ചതുരശ്രകാലത്തിൽ പെട്ടതാണ്.

രണ്ടാംവകുപ്പ്—മുൻപെനിന്ന അ നിലയിൽ തന്നെ പാശ്വത്തിലേയ്ക്കു തിരിഞ്ഞുനിന്ന്, കൈകൾ രണ്ടു് അക്ഷരകാലത്തിൽ ചലിപ്പിച്ച്, നാലക്ഷരകാലത്തിൽ അസ്ഥിമചെയ്ത്, മുന്നോട്ടുതിരിഞ്ഞും ചെയ്ക. ഇവിടത്തെ അടവുകൾ ഖണ്ഡജാതിയിലാണ്.

മൂന്നാംവകുപ്പ്——ഇതു് എട്ടു് അക്ഷരകാലമാണ്. കൈകൾക്കൊരക്ഷരകാലം, അസ്ഥിമകൾ ഒരക്ഷരകാലത്തിൽ നാലു്, ഇങ്ങനെ നാലുപ്രാവശ്യം പാശ്വത്തിലും നേരെയും വീണ്ടും തിരിഞ്ഞു് നേരെയും ചെയ്യണം. മിശ്രജാതിയിൽപെട്ട അടവുകളാണിതിൽ.

നാലാംവകുപ്പ്—ഇതു് എട്ടുതവണ എട്ടു് അക്ഷരകാലത്തിൽ ചെയ്യണം. മൂന്നാംതവണ തൈ തിതൈ തിതൈത എന്നു് അവസാനിപ്പിക്കുക.

ഇങ്ങനെ മററു രണ്ടു പൊയ്യടവുകളും ആടുന്നു. ഇവയിൽ മൂന്നാമത്തേതു് കാലുകൾ മണ്ഡലമിട്ടു്, മാർവ്വിൽ വലത്തുകൈ ഹംസാസ്യമായിപ്പിടിച്ചു്, ഇടതുകൈ ഹംസാസ്യമായി തലയ്ക്കുമീതെ കൊണ്ടുവന്നു്, തിതിതൈത, തിതിതൈ—തി—തി—തൈ എന്നു് വലത്തേക്കൈ അലപത്മമായി വിരിച്ചു്, മുമ്പിൽ കൊണ്ടുവന്നു് പുറകോട്ടെടുക്കണം.

ഇനി ഇതിനുപരിവരുന്ന അഞ്ചു മെയ്യടവുകൾ വിവരിക്കാം. ഇവയെ അഞ്ചുതരം നടകളിൽ വിന്യാസപ്പെടുത്താം. ഓരോന്നും കിടതരികിടതോമിൽ ആരംഭിച്ച് കിടതരികിടതോമിൽ അവസാനിപ്പിക്കുക. ജാതിഭേദങ്ങൾ വരുത്താൻ അടവുകളിലാണ് വിഷമം എന്നു് അ

റിവുള്ളവക്ക് അറിയാം; ചുവട്ട് തട്ടുന്നതിലും മെതിക്കുന്നതിലും അതത്ര പ്രയാസമുള്ള കാര്യമല്ല.

1. ആദ്യം ചതുരശ്രജാതി അടവുകളുടെ അടുക്കുകളാണെടുക്കേണ്ടതു്. മററേക്കാൽ മററേക്കൈ എന്ന നിലയിൽ ചെയ്യേണ്ടുന്ന തിതിതൈ ജാതി മൂന്നുതവണ. തൈ തൈ തത്ത, ചരിച്ചുപിടിച്ചു ചെയ്യേണ്ടുന്ന തൈഹ തൈഹി രണ്ടുകൈകൾകൊണ്ടും ചെയ്യണം. മണ്ഡലക്കാലുകൊണ്ടു് തൈ തൈ എന്നും, പിന്നീട്ടു പാർശ്വത്തിൽ ഇരുകൈകളിലും തത്തതൈഹ എന്നും ഒടുവിൽ മററേക്കൈ മററേക്കാലിൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്ന തൈ തിതൈ തിത്തൈ എന്നതു മൂന്നു പ്രാവശ്യവും വേണം.

2. ത്ര്യശ്രജാതി—മൂന്നുതവണ മററേക്കാൽ മററേക്കൈആയി കിടതരികിടതോം; വിളംബകാലത്തിൽ തകിട ഒന്നു്, മദ്ധ്യകാലത്തിൽ രണ്ടു തകിട, ദ്രുതത്തിൽ നാലുതകിട, ഇതു് രണ്ടു വകുപ്പുകളിലുമുള്ളതു ചെയ്തുകഴിഞ്ഞാൽ കിടതരികിടതോം എന്നു് തലയ്ക്കുമീതെ മൂന്നുതവണ ചെയ്തു് അവസാനിപ്പിക്കുക. ഒടുവിൽ നിന്നുന്നതു തൈ തിതൈ തിത്തൈ എന്നു കാണിച്ചാണു്.

3. മിശ്രജാതി—മൂന്നുതവണ ഏഴു് അക്ഷരകാലത്തിൽ മററേക്കാൽ മററേക്കൈ എടുക്കേണ്ടുന്ന തിതിതൈ ജാതി. പിന്നെ തത്തൈതാം, തൈതൈതത്താം, തതൈതാം, തൈ തൈ തത്താം, തൈഹ തൈഹി ഇവ അടി മിശ്രത്തെ ഒരു ചതുരശ്രം, ഒരു ത്ര്യശ്രം ആയി കൈകളിൽ പാർശ്വങ്ങളിലും തലയ്ക്കുമീതേയും ചെയ്തു പിന്നെ മററേക്കാൽ മററേക്കൈ ആയി അവസാനിപ്പിക്കുക. നിൽക്കേണ്ടതു് തത്തജം തജ്ജം എന്നാണു്.

4. ഖണ്ഡജാതി—മൂന്നു തവണ തൈ തൈ തൈ, തിതിതൈ, പിന്നെ തതൈതാഹ ചവുക്ക, മദ്ധ്യകാല

ങ്ങളിൽ മാററിച്ചെയ്യണം. ചവുക്കത്തിലും മദ്ധ്യമകാല ത്തിലുമായി തത്തൈതാഹ മാറിമാറി വരും. മറേറക്കാൽ മറേറക്കൈ തിതിതൈയ്യോട്ടുകൂടി അവസാനിക്കുന്നു. നിത്തേണ്ടതു തൈ തിതിതൈ തിത്തൈ എന്നു്.

5. സങ്കീർണ്ണജാതി—തത്തൈതാഹയോടു ചേൻ്റ് തൈയ്യൈ തെയ്യ ചേർത്തു്, പിന്നെ മറേറക്കാൽ മറേറ ക്കൈകൊണ്ടു് തിതിതൈ. പിന്നെ തത്തൈതാഹയിൽ ചുററടവു്. പിന്നെ തൈ തൈ തൈതാ, തത്തൈതാഹ, രണ്ടു കൈകളിലും ചെയ്തു് അവസാനം മറേറ കൈ മറേറക്കാലായി തിതിതൈ മൂന്നുതവണ ചെയ്തവസാനി പ്പിക്കണം. നിത്തേണ്ടതു മുൻചൊന്നതുപോലെതന്നെ.

ഇതിനുശേഷം തില്ലാനയുടെ അനുപല്ലവിയ്ക്കുള്ള അടവിൻെറ അട്ടക്കകളാണു് വേണ്ടതു്. സാഹിത്യത്തി നഭിനയവും ചൊല്ലെട്ടുകൾക്കു് സശബ്ദഅടവുകളും ഇവ യ്ക്കുശേഷം പല്ലവിയിൽകൊണ്ടുവന്നു വസാനിപ്പിക്കണം.

ഇനി മറെറാരു തില്ലാന എടുത്തു് അതിൽ താളഭേ ദങ്ങൾ വരുത്തുന്നതെങ്ങനെ എന്നു വിവരിക്കാം. രാമനാ ഥപുരം ശ്രീനിവാസഅയ്യങ്കാർ രചിച്ചതും യദുകുലകാം ബോജി ഖണ്ഡജാതിത്രിപുടയിലുള്ളതുമായ ഒരു തില്ലാ നയാണിതു്. ഇതിൽ ത്ര്യശ്രധ്രുവ, ത്ര്യശ്രമഠ്യ, ത്ര്യശ്രരൂ പകം, ത്ര്യശ്രഝംപാ, ത്ര്യശ്രത്രിപുട, ത്ര്യശ്രഅട, ത്ര്യശ്ര ഏക എന്നീ ശബ്ദതാളഭേദങ്ങൾ കൊടുത്തു് ആടാം.

1. ആദ്യം ത്ര്യശ്ര ധ്രുവത്തിൽ. (ലഘു) (ദ്രുതം) (ലഘു) (ലഘു) (തകിട) (തക) (തകിട) (തകിട) എന്നീ അ ക്ഷരകാലങ്ങളിൽ തൈ തൈ തത്ത തുടങ്ങിയ അടവുകൾ.

2. ത്ര്യശ്രമധ്യത്തിൽ (ലഘു) (ദ്രുതം) (ലഘു) (തകിട) (തക) (തകിട) എന്ന അക്ഷരകാലത്തിൽ തെയ് തെയ്ത്താ, തത്തൈ താം തുടങ്ങിയ അടവുകൾ.

3. ത്ര്യശ്രരൂപകത്തിൽ (ദ്രുതം) (ലഘു) (തക) (തകിട) തെയ് തെയ്തത്താ തത്തൈതാഹാ.

4. ത്ര്യശ്രഝംപയിൽ (ലഘു) (അനുദ്രുതം) (ദ്രുതം) (തകിട) (ത) (തിമി) തെയ്തത്താ.

5. ത്ര്യശ്രത്രിപുടയിൽ (ലഘു) (ദ്രുതം) (ദ്രുതം) (തകിട) (തക) (ധിം) തെയ്യി; തത്താ.

6. ത്ര്യശ്ര അടതാളത്തിൽ (ലഘു) (ലഘു) (ദ്രുത്) (ദ്രുതം) (തകിട) (തകട) (തക) (തിമി) തെയം ത്തതാ, തെയ്താ, തെയ്ഹത്തെയ് ഹി.

7. ത്ര്യശ്ര ഏകത്തിൽ (ലഘു) (തകിട) തെയ്ത്തതാ.

ഇവിടെ ഓരോന്നിലും അടവ് തട്ട് മെട്ട് എന്ന് ഇരുജാതിയായിവരും. തട്ടിമട്ടിൽ പാർശ്വത്തിൽ തിരിഞ്ഞ്, വലത്തുകൈ സൂചീഹസ്തമാക്കി കവിളിൽ വച്ച് ഇടത്തുകൈയുടെ മണിക്കെട്ട് അരക്കെട്ടിൽവച്ച് അടണം. അടവ് അവസാനിക്കുമ്പോൾ മററകാൽ

മറെറകൈ ആയി കിടതരികിടതോം, തട്ടിമെതിച്ച് അവസാനിക്കുമ്പോൾ തതികണതോം എന്ന് ഒരേകാൽ ഒരു കൈ; ഇവ രണ്ടും ഈ രണ്ടു വകുപ്പുകൾക്കുള്ളിൽ പിരിച്ചുകാണിക്കുന്നവിധം സങ്കീർണ്ണകാലത്തിൽ തൈ–തത്തൈ–താഹ–തിത്തൈ താ ഹാ എന്ന് വലത്തും ഇടത്തും കൈകളിൽ വാസ്താരിയോട്ടുകൂടിച്ചെയ്ത്, കാലിൽ തട്ടിമെട്ടി തതികണതോം എന്ന് താളത്തിൽകൊണ്ടുവന്നു ചേർത്തവസാനിപ്പിക്കുക.

അഭിനയത്തിനുള്ള പദങ്ങൾക്കുശേഷം ആടുന്ന തില്ലാന രചിച്ചിട്ടുള്ളത് നാട്യക്കച്ചേരിക്കു നൃത്തംകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന ഒരു കൊഴുപ്പും മേളവും കിട്ടത്തക്കവണ്ണമാണ്. 'പദ'ത്തിൽ നാം കണ്ടത് ഭാവഗതിയുടെ പൂർണ്ണവികാസമാണ്; അതുപോലെ തില്ലാനയിൽ ലയത്തിൻെറ തികഞ്ഞ വികാസമാണു കാണുന്നത്; ശുദ്ധനൃത്തം മാത്രമാണല്ലോ തില്ലാന ശുദ്ധനൃത്തത്തിൻെറ മനോഹാരിത പ്രത്യേകം ഇതിൽ കാണുന്നതിനാലും, നടിയുടെ ലയശുദ്ധിയും നൈപുണിയും ഇതിൽ പ്രകടമാകുന്നതിനാലും, ഈ പരിപാടി നാട്യക്കച്ചേരിയിൽ ഉപേക്ഷിക്കുകയോ പ്രേക്ഷകർ ഇതു കാണാതെപോകയോ ചെയ്യുന്നത് പ്രകടനക്കാർക്കും പ്രേക്ഷകർക്കും ഒരുപോലെ നഷ്ടത്തിനു കാരണമാകുന്നതാണ്.

നൃത്തത്തിൻെറ മനോഹാരിതയ്ക്കുവേണ്ടി ഏർപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഈ പരിപാടിയിൽ അടവിൻെറ അടുക്കുകൾ മെയ്യും പൊയ്യും കലർന്നമട്ടിൽ വരുന്നുവെന്നു പറഞ്ഞുവല്ലോ. ഇങ്ങനെ അടവുകൾ നിബന്ധിക്കുമ്പോൾ ഒന്നു സൂക്ഷിക്കണം; യുക്തങ്ങളായവ മാത്രമേ എടുക്കാവൂ. അതുപോലെ കരചരണവിന്യാസങ്ങൾക്കു ഭംഗി ചേർക്കുന്ന അടവുകൾ നോക്കി അംഗീകരിക്കണം. പുതുമയ്ക്കുവേണ്ടി

തോന്നിയ മട്ടിലെല്ലാം ചേക്കരുതു്. സമ്പ്രദായമായ ആശാന്മാർ പറഞ്ഞുകൊടുത്തിട്ടുള്ള ചിലതെല്ലാംകൂടെവിട്ടുകളയാവുന്നവയാണു്. ഉദാഹരണത്തിനു് ഫുട്ബാൾ (Foot ball) അടവു് എന്നു നേരമ്പോക്കായി പറയപ്പെടുന്ന ഒരടവുണ്ടു്. കാലുപൊക്കി, പാർശ്വത്തിലും ചിലപ്പോൾ നേരെ മുന്നോട്ടു് അപരിഷ്കൃതനിലയിൽ സദസ്യരുടെ മുഖത്തേക്കും ചവിട്ടാറുണ്ടു്! ഇതോടൊപ്പം കൈകളും നീട്ടും. അഭിനയത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന ഹസ്തങ്ങളും മുഖഭാവങ്ങളും തില്ലാനയിൽ അല്പമായും ഒതുക്കിയും മാത്രമേ എടുക്കാവൂ.

തില്ലാനയിൽ മനോഹരമായ നിലകളും നൃത്തങ്ങളും വരുന്നുണ്ടു്. ചുവടു തട്ടുമ്പോൾ കവിളിൽ വലത്തു കൈയ്കൊണ്ടു് സൂചീമുഖഹസ്തം ചേത്തു്, ഇടതുകൈയ്യിന്റെ മണിക്കെട്ടു് അരക്കെട്ടിൽവെച്ചു്, കാലുകൾ മണ്ഡലമിട്ടു് അടുന്നതു് എടുത്തു പറയത്തക്ക ഒരു നില (Pose)യാണു്. ഉടലു് പാർശ്വത്തിലേക്കു തിരിച്ചുനിത്തണം; അങ്ങനെ തിരിക്കുമ്പോൾ മുഴുവനായും തിരിക്കരുതു്; കാലും അരയും മുട്ടുംകൂടി തിരിച്ച (Profile) ഉടലു് നിത്താവൂ. ഈ നിലയ്ക്കുള്ള അഴകൊന്നു പ്രത്യേകമാണു്. (ചിത്രം 75 നോക്കുക). ഇങ്ങനെ കവിളിൽ സൂചീഹസ്തം കൊടുത്തുള്ള നിലയ്ക്കു് ഭരതൻ 'ഗണ്ഡസൂചി'എന്നു നാമകരണം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു് ഗവേഷകർ സ്മരിക്കുമല്ലോ.

ഇതുപോലെ തില്ലാനയിൽ മറെറാരിടത്തു് ഒരു മുട്ടുകാൽ തറയിൽ മടക്കിത്തട്ടുന്ന അടവുണ്ടു്. തില്ലാനയിൽ കാണുന്ന മനോഹരമായ മറെറാരടവാണിതു്(ചിത്രം 76 നോക്കുക).

തലയ്ക്കുമീതെ കൈയ്യും കോത്തു മുഖത്തെ ചട്ടക്കൂട്ടിട്ട ചിത്രംപോലാക്കി നില്ക്കുന്ന ഒരു 'തത്തൈതാം' അട



ചിത്രം 71. രാജാങ്കമാകിടേശ്.



ചിത്രം 72. വചീകരമുള്ള.



ചിത്രം 73. അച്ഛയെ.



ം 74 ംനാടി.



ചിത്രം 75.



ചിത്രം 76.



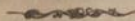
ചിത്രം 77.

ച്ചും കാണാൻ കൗതുകമുള്ളതാണ്. (ചിത്രം 77, നോക്കുക). ഈ 'തൈത്തതാ'മിൽ വരുന്നിട്ടുചുററടവു കുറച്ചു വിഷമമുള്ളതാണെങ്കിലും കാണാൻ കൊള്ളാവുന്ന ഒന്നാണ്.

അലപല്ലവകൈകൾ സ്വസ്തികമാക്കി മെടഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നതു്, കുതിച്ചു നടയിട്ടു ചുററിവരുന്നതു് എന്നിവയെല്ലാം അഴകുള്ള നിലകളാണ്.

ഈ നിലകളും നൃത്തങ്ങളും അതാതിന്നുള്ള ലക്ഷണമനുസരിച്ച് ശരിയായ അളവിൽ അംഗങ്ങളെവെച്ചും ചലിപ്പിച്ചും ചെയ്യേണ്ടതാണ്. കവിളിൽ സൂചീഹസ്തം വെച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ, വലത്തുകൈയ് ഉടലിൽ നിന്ന് എത്രമാത്രം അകററിവെച്ചു് കാണിച്ചാൽ ഈ നില നന്നായിരിക്കുമോ അത്രമാത്രം അകററിവേണം പിടിക്കാൻ. അതുപോലെ രണ്ടു കൈയ്കളും കോത്തു പിടിക്കുമ്പോൾ അവ പാർശ്വങ്ങളിൽ സമാന്തരമായി (Symmetrical) വളച്ചുവെയ്ക്കണം.

തില്ലാന മുഴുവനും നൃത്തമാണ്; അതുകൊണ്ടു് ഇതിനെ കഴുക്കൻമട്ടിലോ ഓടിച്ചോ, വേണ്ടാത്ത മുഖചേഷ്ടവരുത്തിയോ, സ്വഭാവത്തിനു ചേരാത്തവിധത്തിലോ ചെയ്യുന്നതു ക്ഷോഭക്ഷമമല്ല.



10 ഉപസംഹാരം.

പാരമ്പര്യസമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നു വ്യതിചലിക്കാതെ നടത്തിവരുന്ന ഭരതനാട്യം അഭ്യസിച്ചുവന്ന മുറയും പ്രകടിപ്പിച്ചുവന്ന രീതിയും അധാരമാക്കിയാണു് ഇതുവരെ പ്രസ്താവിച്ചതു്. ചില പുതുമകളും മാററങ്ങളും അവിടവിടെയായി ചിലർ നടപ്പിൽ വരുത്തിയതിനെപ്പററി അങ്ങിങ്ങു് പരിപാടികൾ വർണ്ണിച്ചിടത്തു സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. പരിപാടിക്രമങ്ങളേയും അവയ്ക്കുപയോഗിക്കുന്ന പാട്ടുകളേയും ചിലർ മാററിമറിച്ചിട്ടുള്ളതിനെപ്പററിയും അതാതു സന്ദർഭത്തിൽ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞു. ഈ മാററങ്ങൾ ഒരു വകുപ്പിൽപെട്ടവയല്ലാത്തതിനാൽ അവയെ ആധാരമാക്കി ഒന്നുംതന്നെ എഴുതാനാവില്ല. ഇക്കാരണംകൊണ്ടു് പഴയ സമ്പ്രദായത്തിൽപെട്ടതും ഇന്നോളം പലരും സംരക്ഷിച്ചുപോരുന്നതുമായ കാര്യങ്ങളാണു് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനു വിഷയമാക്കിയിട്ടുള്ളതു്.

പഴയ സമ്പ്രദായത്തിൽ ഒരു നടിതന്നെയാണ് എല്ലാ പരിപാടിതന്നെയും അതിൽ വരുന്ന എല്ലാ പാത്രങ്ങളേയും അവരുടെ എല്ലാഭാഗങ്ങളേയും ആടി അഭിനയിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നതു്. രണ്ടു പെൺകുട്ടികൾ ചേൎന്നുള്ള ഇരട്ടനാട്യവും പതിവുണ്ടു്. പക്ഷെ അവർ ആടുന്നതു ഒന്നുതന്നെ ആയിരിക്കണം. ഇക്കാലത്തു് പല നടന്മാരും നടികളും നൃത്തത്തിന്റെ രണ്ടാം ഘട്ടമാകുമ്പോഴേക്കും ഒരു കഥയോ ഒരു ചെറിയ നാടകസംഭവമോ ആസ്പദമാക്കി ബാലേ (Ballet) നൃത്തമെന്ന പേരിൽ അരങ്ങത്തു നാടകം നടത്താറുണ്ടു്. പണ്ടും ഇന്നും ഭരതശാസ്ത്രമവലംബമാക്കിയുള്ള ചെറുതും വലുതുമായ നാടകങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്; പക്ഷെ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഞങ്ങൾ ആവക നാട്യനാടകങ്ങൾക്കു് സ്ഥാനം കൊടുക്കുന്നില്ല. അവയെപ്പററിയുള്ള പഠനവും തല്ക്കാലം ആവശ്യമില്ല. ഇതുപോലെതന്നെ നാടോടി (Folk dances) നൃത്തങ്ങൾ, മറുനാടനൃത്തങ്ങൾ എന്നിവ ചേൎത്തു് വിവിധനൎത്തനപരിപാടികൾ നടത്തുന്നതിനെപ്പററിയും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഞങ്ങൾ ഒന്നും പറയുന്നില്ല.

മുൻപേ പറഞ്ഞതുപോലെ, ഒരാൾ നടത്തുന്ന നൃത്തത്തിൽ കലാംശവും നാട്യധൎമ്മിയുടെ മിഴിവും പൊലിമയും മുററിയിരിക്കും. നടിയുടെ അഭിനയ നൈപുണ്യമൊന്നുകൊണ്ടുമാത്രം എല്ലാം കാണിക്കുക എന്നതാണിതിന്റെ പ്രത്യേകത. അക്കാരണത്താലാണ് വേഷംമാററൽ തുടങ്ങിയ പുതിയ സമ്പ്രദായങ്ങൾ ഇതിൽ അംഗീകരിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ലാ എന്നു ശഠിച്ചതു്. ഈ കലയ്ക്കു അവലംബമായ നൃത്തം അഭിനയം താളം ഗാനമാധുൎയ്യം ഭാവപുഷ്കലത ഇവയെല്ലാം നടികൾ മുഖ്യമെന്നു കരുതി അഭ്യസിക്കണം. ഒരു നാട്യക്കച്ചേരി ശോഭിക്കേണ്ടതു് ഇവയുടെ സഹായംകൊണ്ടാണ്; അല്ലാതെ പുതിയവസ്ത്രം അരങ്ങ

ത്തു അലങ്കാരമായിരിക്കുന്ന കുത്തുവിളക്ക് നടരാജവിഗ്രഹം (നാട്യദേവതയായ നടരാജനെ നടി പിന്നിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ച് നൃത്തംചെയ്യുന്നതു് ഏതു സമ്പ്രദായമനുസരിച്ചാണോ എന്തോ) എലക്ട്രിക്‌വിളക്ക് അണയ്ക്കുകതെളിയിക്കുക, എന്നിവകൊണ്ട് നൃത്തം കൂടുതൽ ശോഭിക്കാൻ പോകുന്നില്ല.

എത്രതവണ പറഞ്ഞുവച്ചാലും ശരി ഒടുവിൽ ചില കാര്യങ്ങൾ വീണ്ടും ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതായിരിക്കുന്നു. ഈ കലയ്ക്കു ഗാനത്തിനുമുള്ള ഐക്യം ഒരിക്കലും ഭേദിക്കാവുന്നതല്ല. പാട്ടില്ലാത്ത നൃത്തം ഇപ്പോൾ വളരെ ദുർല്ലഭമായേ ഉള്ളൂ. പുതുതായി ആടുന്ന ഏതു പെണ്ണിനോടു ചോദിച്ചാലും അവൾക്കു പാട്ടുവരുന്നില്ല എന്നാണ് പറയുന്നതു്. ഈ കലയ്ക്കുണ്ടായിട്ടുള്ള പുനരുദ്ധാനത്തിൽ അവശ്യം വേണ്ടുന്ന പലതിലൊന്നാണ് പാട്ട്.

ഈ കല സംഗീതമെന്ന ജലത്തിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്ന പൂത്തതാമരയാണ്; ഇതിന്റെ ചലനങ്ങളും രാഗഗമകങ്ങളും ഈണങ്ങളും ഒന്നിനൊന്ന് ഉന്നതമെന്ന നിലയിലാണ് നില്ക്കുന്നതു്. കേട്ടു രസിക്കേണ്ടുന്ന പാട്ടിനെ കണ്ടനുഭവിക്കേണ്ടുന്ന നാട്യമായി രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ് ഭരതനാട്യമെന്നു വേണമെങ്കിൽ പറയാം.

പുതുമകൾ പലതും ചേർക്കാനുള്ള ഉത്സാഹമൊരിടത്തു്, വളരെ പഴയ നാട്യകലകളെല്ലാം ശില്പത്തിൽനിന്നു കണ്ടു മനസ്സിലാക്കി അവയ്ക്കു നവജീവൻ നല്കി നാട്യത്തിൽ ചേർക്കണമെന്നുള്ള ഉത്സാഹം മറെറാരിടത്തു്. ഇതു രണ്ടും അഭികാമ്യംതന്നെ. ഇതുമൂലമായി പുതിയ ജീവനും പുതിയ തഴപ്പും ഈ കലയ്ക്കുണ്ടാവാം. എങ്കിലും ഇവയെല്ലാം ഫലിപ്പിക്കുന്നതിന് വിപുലമായ ഗവേഷണം ആവശ്യമാണ്. ഗവേഷണബുദ്ധി ഇല്ലാത്തതു

കൊണ്ടും, നിലവിലിരിക്കുന്നതിനോടു ചേൎക്കുന്നതെല്ലാം അറിയാത്തമട്ടിൽ സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള കഴിവില്ലാത്തതിനാലും അങ്ങിങ്ങ് കണ്ടതെല്ലാം പരിഷ്കരിക്കുന്നതു ശരിയല്ല. ശില്പം, ചിത്രം, ഭാരതത്തിലെ മററു പ്രദേശങ്ങളിലുള്ള നാട്യസമ്പ്രദായങ്ങൾ, ജാവായിൽ നടപ്പുള്ള നൃത്തം എന്നിവയെല്ലാം ഒരേ മൂലസമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നും പോന്നുവളൎന്നവയാണ്, അതുകൊണ്ട് ഒന്നിൽ വിട്ടുപോകുന്ന വിഷയം മറെറാന്നിൽ അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ഇതാസ്പദമാക്കി ഇവയിലെല്ലാംനിന്ന് ഒരോന്നെടുത്ത് പരസ്പരം പോഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യാം. എങ്കിലും പൊരുത്തപ്പെട്ടതുമാത്രം എടുക്കുന്നതിനു നല്ല അറിവും ഔചിത്യവും വേണമെന്നേ ഞങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ചു പറയുന്നൊള്ളു.

ഒടുവിൽ ഒരേ ഒരു കാൎയ്യമേ പറവാനുള്ളു. നാട്യകല ദൈവീകമായ ഒരു കലാവിശേഷമെന്നത്രെ നമ്മുടെ നാട്ടിലുള്ള വിശ്വാസം. പണ്ടുമുതലേ ഈ വിശ്വാസമുണ്ടായിരുന്നു. ശിവനും പാൎവ്വതിയും തന്നരുളിയതാണ് താണ്ഡവവും ലാസ്യവും. ചരിത്രാതീതകാലം മുതൽ ഇതു് ഈശ്വരപ്രീതിക്കുവേണ്ടി ക്ഷേത്രത്തിലും പുറത്തും നൃത്തം നടത്തിയിരുന്നു ഇതിൽ വരുന്ന ഗാനങ്ങൾ ഈശ്വരപ്രേമത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് രചിച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഇതു മുൻകാലങ്ങളിൽപോലെ ദേവാലയങ്ങളിൽ ദൈവത്തിനു മുൻപിൽ അതിനായി പ്രത്യേകം ഏൎപ്പെടുത്തപ്പെട്ട സ്ത്രീകളാണ് നടത്തിവന്നതു്. ഇന്നാകട്ടെ സമുദായത്തിൽ ആൎക്കും ഇതുനടത്താം എന്ന നിലയിലെത്തിയിരിക്കുന്നു. കാലഗതി തടയാവുന്നതല്ലെന്നതു ശരിതന്നെ. എങ്കിലും പുതിയ ചുററുപാടിൽ പുതിയനടികൾ ചെയ്യുന്ന ഈ കലാപ്രകടനത്തിൽ ശാസ്ത്രീയത്വവും സാധുത്വവും ഒട്ടുംതന്നെ കുറയാൻ പാടുള്ളതല്ല. അതുപോലെത

ന്നെ ഇതിന്റെ ദൈവികത്വത്തിനും ഹാനിവരുത്തരുതു്. സാഹിത്യത്തെക്കാളും തത്വശാസ്ത്രത്തെക്കാളും കൂടുതൽ എളുപ്പത്തിൽ ഗാനം നമ്മെ പരമാത്മപദത്തിൽ എത്തിക്കും; നാട്യം ഗാനത്തെക്കാൾ എളുപ്പം നമ്മെ പരതത്വത്തിൽ ചേർക്കും. എന്തെന്നാൽ കപടനാടകസൂത്രധാരിയായ ഈശ്വരന്റെ യഥാർത്ഥപ്രതിബിംബം നാട്യത്തിലാണു് മനുഷ്യനിൽ വിളങ്ങുന്നതു്.













ഭരതനാട്യം പഠിക്കുവാൻ ആസ്വദിക്കുവാനും മുതിരുന്നവർക്ക് ഏറ്റവും ഉപ[illegible]പ്രദമായ ഒരു ഉത്തമഗ്രന്ഥം.

[illegible] [illegible]യിൽ [illegible] [illegible]പാണ്ഡിത്യമുള്ളവർ എഴു[illegible] [illegible]ഗ്രന്ഥം എല്ലാ കല[illegible] [illegible]ങ്ങളും അക[illegible] [illegible]ക്കും.